IVAN EVSEEV

SIMBOLURI FOLCLORICE

FACLA

IVAN EVSEEV

SIMBOLURI FOLCLORICE

Lirica de dragoste
și
ceremonialul de nuntă

Scanned with OKEN Scanner

I. SIMBOLURILE CÎNTECULUI DE DRAGOSTE

1. PRECUVÎNTARE NESENTIMENTALĂ

Titlul unei lucrări științifice în care figurează cuvîntul *dragoste*, sau unul din sinonimele sale, este un semn sigur că autorul ei și-a asumat, în mod deliberat, un anumit risc.

Sentimentul iubirii a aspirat toate contradicțiile acestei lumi, reunind într-o trăire inedită bucuria și tristețea, satisfacția și durerea, egoismul și renunțarea de sine, el este atît de complex, încît orice strădanie de a-l supune unei analize cu instrumente diferite de cele ale poeziei și artei pare să fie sortită neîmplinirii. În afara pericolului de a rămîne la nivelul unor adevăruri de suprafață căutînd modelarea inefabilului, analistul trăiește un sentiment de teamă și nesiguranță în fața vastității și dificultății obiectului de cercetare.

BIOGRAFIA EROSULUI

Biografia Erosului se confundă cu întreaga istorie a omenirii. Impulsurile erotice vin de la natură, dar trăirea umană a dragostei este un act de cultură. Distanța dintre instinctul

Scanned with OKEN Scanner

sexual și formele pe care le îmbracă sentimentul iubirii este egală cu întregul drum parcurs de civilizația umană. Orice gest de dragoste și afecțiune pentru ființa iubită, orice discurs despre starea de dor și iubire, de la o simplă declarație de dragoste și pînă la nemuritoarele poeme închinate acestui sentiment din toate literaturile lumii, sînt produse ale unei multimilenare deveniri culturale. Începînd cu primele forme de manifestare a expresivității umane, în mituri și religii de tip naturist, ca și în sistemele filozofice și estetice cele mai elaborate, dragostea, cea mai complexă formă de manifestare a vieții, a ocupat întotdeauna un loc privilegiat. Excluderea temei iubirii, operabilă, desigur, numai la nivel pur teoretic, ar reduce întreaga noastră civilizație la un sistem de cunoștințe din care ar lipsi omul, singurul subiect și obiect al culturii. Atributul dragostei este o dimensiune esențială a ființei umane. *Ens amans* (ființa care iubește) completează în mod legic și suveran paradigma lui *homo sapiens, homo faber* sau *homo significans*.

În *Teogonia* lui Hesiod, Erosul, „cel mai frumos dintre zeii nemuritori", este principiul care a stat la baza zidirii lumii. Întreaga filozofie antică îi acordă rolul demiurgic în creația universului, în apariția și dezvoltarea omului. Iubirea a transformat Haosul în Cosmos, introducînd în lume armonia și frumusețea. Dragostea a însuflețit și a călăuzit toate elanurile omului de a depăși condiția sa terestră. Ea a fost una din forțele principale ce au stimulat gîndirea, creativitatea și cultura. Erosul, afirmau stoicii, este esența vieții omenești, căci „în el trăim, lucrăm și sîntem". Un adevărat imn închinat dragostei reprezintă celebrul dialog al lui Platon „Banchetul" ; aici Socrate, citînd cuvintele Diotimei, preoteasa din Mantineia, afirmă că, prin dragoste, oricărui muritor îi este dat să participe la frumusețe și nemurire : „Erosul trebuie să aibă în vedere, o dată cu Binele, și nemurirea, de vreme ce el nu e altceva decît năzuința spre binele etern ; de aici urmează că și nemurirea e un țel al dragostei" (Platon, 127—128) *.

* **Cifra care urmează după numele autorului sau după titlul lucrării citate (redate uneori prin abrevieri și sigle) indică pagina. Cînd același autor figurează în bibliografia cărții cu mai multe opere, în paranteze se indică și anul apariției lucrării respective.**

Scanned with OKEN Scanner

PRECAUȚIILE AUTORULUI

Observăm că preambulul lucrării noastre se transformă, fără intenția autorului, într-o modalitate retorică de *captatio benevolentiae* a ipoteticului cititor, deși scopul acestei introduceri era acela de a arăta că încercarea de față nu trebuie socotită nici eseu despre iubire, nici tratat despre psihologia acestui sentiment. Lucrarea nu se vrea altceva decît o analiză „la rece" a unui fragment al discursului erotic, așa cum se prezintă el în folclorul românesc. Mai mult decît atît, vom încerca să limităm aria investigațiilor noastre la sfera poeziei (cîntecului) de dragoste, ca specie aparte din lirica folclorică.

Nu este nici un secret pentru nimeni că retorica poeziei populare, în ceea ce are ea mai tulburător și mai izbutit sub aspect artistic, este legată de discursul erotic, mai ales de acea formă specifică a sensibilității lirice denumită îndeobște „starea de dor" și pe care o considerăm, pe bună dreptate, o notă distinctivă a simțirii românești. Cum însă, după spusele cîntărețului popular, „drumul dorului e mai lung decît drumul Clujului", iar exegeza folcloristică a avut darul de a-l prelungi și mai mult, sîntem nevoiți să mai facem încă o precizare. Traseul nostru analitic nu este acela al folcloristului *in sensu strictiori*. Este mai mult un punct de vedere antropo-cultural inspirat de achizițiile mai recente ale semioticii, hermeneuticii simbolului și analizei formelor imaginarului.

LIRICA DE DRAGOSTE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC

Cîntecele erotice (de dragoste, de dor, de lume) alcătuiesc, după părerea folcloriștilor, grupa cea mai numeroasă dintre speciile și categoriile tematice ale cîntecului liric (Bîrlea, 1983, 179). Lirica de dragoste, care, după cum spune O. Papadima, este „inima însăși a cîntecului popular" (*Lit. pop. română*, 130), are multiple valențe expresive și ideatice ce o apropie, pe de o parte, de orice alt tip de discurs folcloric, iar pe de altă parte, ea ocupă un loc bine definit în contextul poeziei populare.

Scanned with OKEN Scanner

Destinat să fie cîntat pentru cineva, cîntecul de dragoste face parte din arsenalul mijloacelor de seducție erotică, sprijinindu-se pe forța de incantație a cuvîntului și pe vraja muzicii. Versul și muzica sînt atît de întrețesute, încît, așa cum arăta Constantin Brăiloiu, cîntăreții populari refuzau să dicteze culegătorilor de folclor textul poetic al cîntecelor, separat de melodia care le însoțește (*Opere*, I, 18).

FUNCȚIILE CÎNTECULUI DE DRAGOSTE

Cîntecul liric (doina) este în același tip „singura categorie folclorică ce prezintă un aspect deosebit de comunicare, și anume : comunicarea pentru sine sau autocomunicarea" (Ligia Bîrgu-Georgescu, XXVI), știut fiind că doinele sînt interpretate de cîntăreții populari în deplină solitudine. Se afirmă, pe bună dreptate, că în acest caz funcția cîntecului este aceea de a înlătura o stare de disconfort psihic și de a restabili echilibrul inițial al persoanei.

Unii cercetători ai folclorului românesc, încercînd o abordare psihanalitică a dorului, vorbesc de „funcția compensatoare" sau de „terapia emoțională" a cîntecului de dragoste, privit ca un gen de practică magică a cărei întemeiere o caută în misterele de tip orfic presupuse a fi existat cîndva și în spațiul carpato-danubian (Ursache, 145). Trebuie să avem însă în vedere că în ambele cazuri ale producerii sau reproducerii cîntecului, sub formă de comunicare pentru altul sau sub formă de comunicare pentru sine, discursul erotic, eliberînd sufletul de o mare tensiune interioară sau urmărind seducerea obiectului iubirii, constituie în același timp o modalitate de autocunoaștere și de inițiere în tainele dragostei și ale vieții.

GENERAL ȘI INDIVIDUAL ÎN LIRICA DE DRAGOSTE

Sentimentul iubirii, etern și universal uman, este trăit de fiecare îndrăgostit în mod particular și irepetabil. Orice iubire are fascinația ineditului, dar include și neliniștea sau teama ne-

Scanned with OKEN Scanner

cunoscutului. Întîlnirea cu dragostea e, de fiecare dată, o ieșire din tiparele cotidianului și o alunecare spre teritoriul incertitudinii și imprevizibilului, unde îndrăgostitul se simte singularizat și înstrăinat : „Ție, Doamne, nu ți-i jele, / De tinerețele mele, / Că le petrec tot cu jele . . . / Și cu dor în pieptul meu / Care arde-n foc mereu / Și arde la inimioară, / Mă scoate din lume-afară" (Tocil., II, 15). Un motiv constant al cîntecului popular este acela despre dragostea fără asemănare, despre dorul-nepereche : „Frunzuliță fir mohor, / Toată lumea are dor / Și mai greu și mai ușor, / Numai dorulețul meu / E ca pămîntu' de greu" (FOM, I, 917) ; „Măi, bădiță, păr rotat, / Multe doruri m-au mîncat / Și de-aici și din alt sat ; / Da-nfocatul tău de dor / Nu pot să-l uit pîn' ce mor, / Și atunci cînd oiu muri, / Tot cu dorul tău oiu fi" (Fried., 129).

Apariția sentimentului erotic este descrisă de poetul și cîntărețul popular drept un cataclism psihic și ca o perturbare a funcțiilor de percepție a lumii înconjurătoare. Micul infern sentimental ia proporțiile unui haos macrocosmic. Lumea din jur se transformă dintr-un univers ordonat într-un mediu ostil și tensionant : „Foaie verde grîu mărunt, / De amurezat ce sînt, / Nu văz luna pe cer mergînd, / Nici soarele răsărind, / Nici stelele strălucind" (Teod., 368) ; „De oftatul meu și-al tău / S-a mîniat Dumnezeu ; / Nici nu ninge, nici nu plouă, / Nici noaptea nu cade rouă" (*Antol.*, 103).

Poezia lirică, ca toată arta în general, este o modalitate de a depăși arbitrarul lumii fenomenale și de a realiza unitatea sinelui cu lumea înconjurătoare. „Arta — spune W. Worringer — a fost întotdeauna expresia dorinței omului de a ridica individualul și irepetabilul trăirii sale la nivelul unui tip, de a se sustrage vremelniciei și capriciului faptului individual și irepetabil, deci amorf și neliniștitor, pentru a-i acorda valoarea necesității și veșniciei" (*Abstracție și intropatie*, 53).

Specificul cîntecului liric, în raport cu alte genuri ale poeziei populare, constă tocmai în această tensiune dintre ineditul trăirii erotice și necesitatea de obiectivare a sentimentului, prin raportarea lui la modele și forme culturale profund socializate și paradigmatice. Coeficientul de subiectivitate, prezent în discursul erotic de tip folcloric, corespunde elementului de noutate pe care îl introduce cu sine cîntecul liric în sistemul expresivității populare.

Scanned with OKEN Scanner

LIRICA POPULARĂ ŞI POEZIA CULTĂ

Preluînd procedeele de bază ale genurilor folcloristice tradiţionale, acest tînăr vlăstar al artei cuvîntului va reprezenta, totodată, germenele activ care va fecunda lirica cultă, dar şi poarta ce va permite pătrunderea în retorica folclorului a influenţelor literaturii scrise. În istoria literară românească, momentul unei maxime întrepătrunderi dintre poezia populară şi lirica cultă este marcat de apariţia celebrei culegeri de cîntece erotice a lui Anton Pann „Spitalul Amorului" (1850), ciudată osmoză între discursul poetic original şi elementele retoricii populare. „Dialectica firească a liricii populare — remarcă O. Papadima — constă deci, pe de o parte, în faptul că, fiind expresia vieţii intime a individului, cu sentimentele şi gîndurile lui, e în acelaşi timp şi forma de artă cea mai universal umană" (*Lit. pop. română*, 15). Latura intersubiectivă constituie componenta prin care lirica de dragoste şi de dor rămîne profund ancorată în sistemul de gîndire şi în sensibilitatea de tip folcloric. Prin întregul ansamblu de sensuri, valori şi imagini, cîntecul liric participă activ la întregirea unei concepţii despre lume, pe care o numim *gîndire populară tradiţională*. Intim legată de întregul univers al mentalităţilor, obiceiurilor şi credinţelor populare, precum şi de toate formele literaturii folclorice, poezia erotică vehiculează imagini şi simboluri cristalizate de-a lungul secolelor şi chiar mileniilor.

FIGURILE EROSULUI FOLCLORIC

Nucleul imaginilor limbajului liric este alcătuit dintr-un anumit număr de procedee artistice (simboluri, metafore, comparaţii, personificări, eufemisme etc.) avînd un semnificant comun : ele înfăţişează sentimentul erotic în toate ipostazele sale, de la starea de neliniște inexplicabilă şi freamătul nedesluşit al trupului şi al sufletului, pînă la trăirile paroxistice ale dragostei împlinite sau la rememorările nostalgice ale iubirii consumate. Aceste figuri ale retoricii discursului liric alcătuiesc un

Scanned with OKEN Scanner

limbaj al iubirii, iar acesta, la rîndul lui, este subordonat unui cod mai general compus din totalitatea semnelor verbale și neverbale ce servesc la comunicarea unor intenții, stări și manifestări erotice.

În formele ei multiple, infinit de nuanțate și puternic marcate axiologic, dragostea, ca valoare și dimensiune culturală a omului, nu este transmisibilă prin procese ereditare. Codul erotic este atît un sistem de comunicare, cît și un factor activ de influențare a psihologiei și comportamentului îndrăgostitului, avînd o funcție paradigmatică, modelatoare.

Obiectul studiului nostru nu-l poate reprezenta, desigur, întregul arsenal de mijloace de comunicare folosite de către îndrăgostiții din diferite timpuri și care se întîlnesc în textele cîntecelor de iubire. Ne vom opri asupra elementelor recurente ale discursului folcloric devenite un gen de *toposuri* (locuri comune) ale Erosului din lirica populară. Atenția noastră se va îndrepta cu predilecție asupra simbolurilor arhetipale, adică asupra acelor semne ce au atributele vechimii, intertextualității și universalității. Descrierea acestor unități semiotice va presupune, de mai multe ori, o ieșire din cadrul restrîns al poeziei populare de dragoste. Cum arăta Northrop Frye, „Studiul arhetipurilor este studiul simbolurilor literare văzute ca părți ale unui întreg". În cazul de față, *întregul* este semiosfera folclorică în ansamblu în care codul erotic interferează cu alte coduri și limbaje ale culturii populare.

MOMENTELE „ROMANȚULUI" DE DRAGOSTE

Demersul hermeneutic va urma calea firească a „romanțului de dragoste", așa cum se reconstituie el din textele cîntecelor de iubire și de dor. Momentele importante din scenariul dragostei au reprezentat întotdeauna un criteriu al clasificărilor și tipologiilor cu care au operat folcloriștii în colecțiile de cîntece despre iubire și în analizele lor. Astfel, I. G. Bibicescu (1893) clasifică cîntecele de dor în două mari capitole : 1. *Iubirea ; 2. Drăguții certați.* Ovidiu Papadima analizează cîntecele lirice, oprindu-se mai ales asupra următoarelor momente : 1. *Începutul*

Scanned with OKEN Scanner

dragostei; 2. *Canonul frumuseții*; 3. *Visele dragostei* (*Lit. pop. română*, 132 ș.u.). O sistematizare impresionantă prin spiritul ei analitic o găsim în colecția de cîntece bucovinene a lui Mattias Friedwagner *Rumänische Volkslieder* (1940), unde sînt surprinse aproape toate episoadele romanului îndrăgostiților (1. *Preludiu*; 2. *Dragostea din ce-i făcută*; 3. *Speranța*; 4. *La fîntînă*; 5. *În zori de zi*; 6. *Dragoste trecătoare* etc.).

Farmecul fenomenologicului din literatura despre dragoste l-a ispitit și pe Roland Barthes în cunoscuta sa lucrare dedicată discursului amoros (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977), unde analizele psihologice și asociațiile literar-filozofice se grupează în jurul unor fraze sau cuvinte, devenite niște clișee într-un imaginar roman arhetipal al peripețiilor dragostei („Je m'abîme, je succombe . . .", „Toutes les voluptés de la Terre", „Adorable !" etc.).

Notă: În momentul cînd credeam, lucrarea noastră în linii mari, încheiată, am avut bucuria de a constata apariția primului volum al amplei antologii *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic*, I, (A—C), de Sabina Ispas și Doina Truță, Ed. Academiei R.S.R., 1985. Lucrarea, proiectată în mai multe volume, va cuprinde, practic, întregul corpus al liricii orale românești, sistematizată după un index motivic și tipologic amplu, axat în jurul unui număr de 23 capitole ce reprezintă toate momentele importante ale scenariului erotic (*Generalități despre dragoste*; *Dorințe de dragoste*; *Împliniri erotice*; *Obstacole, interdicții*; *Mesaje erotice*; *Despărțiri* etc., etc.). Pe lîngă regretul că nu am avut la dispoziție această operă întreagă, ce ar fi ușurat enorm periplul nostru folcloric, exprimăm o vie recunoștință autoarelor primului ei volum, care, în afara certitudinii date că ne aflăm pe un drum bun, ne-au oferit prilejul de a îmbunătăți substanța cărții de față.

Scanned with OKEN Scanner

2. DE UNDE ÎNCEPE DRAGOSTEA ?

GHICITOAREA ȘI CÎNTECUL DE DRAGOSTE

În analizele întreprinse de folcloriștii noștri nu s-a insistat în suficientă măsură asupra unei particularități a discursului erotic legat de faptul că multe cîntece de dragoste conțin elementele unui dialog euristic specific ghicitorii. Unul din îndrăgostiți, de regulă, flăcăul, pune o întrebare la care partenerul său (partenera) trebuie să dea un răspuns. Apropierea formală ascunde o similitudine de sens și funcție a celor două forme de creație populară. În vremuri mai îndepărtate, ghicitoarea nu era un simplu divertisment și un joc gratuit al minții, ci o probă inițiatică dintre cele mai dificile, menită să ateste maturitatea persoanei, angajată într-o acțiune de maximă responsabilitate socială. Forma cimiliturii, păstrată uneori și în poezia lirică, împreună cu alte elemente de „pedagogie erotică" asupra cărora vom insista în capitolele următoare, atestă o evidentă funcție inițiatică a cîntecului de dragoste, precum și înrudirea lui cu întregul ansamblu al riturilor de trecere, ce marchează etapele mai importante din viața omului. Ghicitoarea, ca probă inițiatică, se întîlnește în vechile mituri ale popoarelor lumii (cf. mitul *Sfinxul* din Teba, la întrebările căruia reușește să răspundă *Oedip*), în basme și în orațiile sau obiceiurile de nuntă.

Ca motiv constant al cîntecului de dragoste întîlnim întrebarea referitoare la esența iubirii și la cauzele ce declanșează acest sentiment : „Dragostea de und' se-ncepe ?" (Teod., 350) ;

„Dragostea din ce să-ncepe ?“ (*Antol.*, 75) ; „Dragostea de und' se naște ?“ (Teod., 350) ; „Dragostea din ce-i făcută ?“ (Fried., 9).

Iată și cîteva din cele mai răspîndite răspunsuri la această întrebare, deloc ușoară, vizînd atît natura sentimentului, cît și principalele obiecte erotogene ale folclorului nostru : „Dacă-ai ști, dac-ai pricepe / Dragostea de und' se-ncepe ! / De la ochi, de la sprîncene, / De la buze subțirele, / Mușca-ar neica din ele / Ca dintr-un fagur de miere ! / Dac-ai ști, / Dac-ai cunoaște / Dragostea de und' se naște ! / De la gîtul cu mărgele, / De la sîn cu drăgănele / Juca-s-ar neica cu ele / Ca cu două floricele“ (Teod., 350) ; „D-ai fi om, dă te-ai pricepe, / Dragostea din ce să-ncepe ? / Vara din busuioc verde, / Iarna din sîn dă la fete, / Dă la mijlocul cu bete“ (*Antol.*, 75) ; „Frunză verde cu cucută, / Dragostea din ce-i făcută ? / Nu-i făcută nici din mere, / Nici nu-i lucrată din pere, / Numai din buză subțirele, / Din clipitul ochilor / Și din strînsul brațelor“ (Fried.,) ; „Dragostele tinerele / Nu se fac din floricele, / Ci din buze subțirele“ (JB, 52) ; „Dragostea din ce se face ? / Din feciorii care-mi place, / Din clipitul ochilor, / Din zîmbetul buzelor / Și din strînsul mîinilor“ (Lighezan, 61) ; „Gurița și buzele, / Ochii și sprîncenele, / Alea fac dragostile“ (Mohanu, 410).

Chiar și la o privire superficială asupra motivelor și impulsurilor erotice, despre care vorbește poezia populară, constatăm că mobilurile dragostei nu sînt de natură metafizică, ci sînt legate de frumusețea trupului, de ispitele corporale, iar declanșarea ei se poate datora unui simplu gest de apropiere dintre două ființe.

OCHII ȘI DRAGOSTEA

Printre cauzele (sau printre agenții activi ai dragostei) invocate de cîntăreții populari pe primul loc se situează *ochii*. Ei sînt emițători ai fiorului iubirii și principalii vinovați ai tuturor nenorocirilor ce se vor revărsa asupra ființei îndrăgostite.

Eugen Simion în eseul despre începuturile poeziei române, care a reprezentat un stimul și totodată un model pentru investigația noastră asupra limbajului erotic, găsește că, în literatura

Scanned with OKEN Scanner

română cultă, Conachi este poetul ce instaurează „tirania ochilor" (*Dimineața poeților*, 316). Un alt exeget al primilor noștri poeți lirici este de părere că tema ochilor ar fi dominantă în poezia lui Alecu Văcărescu cu ale sale versuri „La doi ochi ce sînt din fire / plini de nur și de simțire" (George Sorescu, 25). În ambele lucrări „dimineața poeziei" erotice românești este studiată mai ales dintr-o perspectivă a devenirii ei ulterioare sau în contextul influențelor literaturii universale (poezia trubadurilor, lirica neoanacreontică, Petrarca și pretrarchiștii etc.). Dacă abordarea liricii erotice culte de la începuturile ei s-ar fi făcut plecîndu-se de la preambulul ei folcloric, s-ar fi putut constata că majoritatea imaginilor dominante din versurile poeților secolului al XVIII-lea sînt de obîrșie folclorică. În cîntecul popular, ochii reprezintă organul atotputernic al iubirii; ei subjugă, varsă foc, vorbesc, ucid, rănesc și vindecă în chip miraculos. Podoabă a corpului, ochii sînt, în același timp, principalul canal de comunicare între microcosmos și macrocosmos, o adevărată fereastră a sufletului deschis spre alteritate și spre lumea Erosului atotputernic. De aici rezultă predominanța imaginilor vizuale care declanșează iubirea și frecvența mare a verbelor ce descriu percepțiile vizuale: „Cînd văz săbărencele / Că-și sumet rochițele / De se văd picioarele, / M-apucă frigurile" (Teod., 353); „Unde-ți văz gîtul spălat / Și mărgeanul revărsat, / M-aș băga la tine-argat" (Teod., 359); „Mîndruțo cu ochii verzi, / Ieși afară de mă vezi" (*Antol.*, 270); „Cînd mă uit la sînu-i plin, / M-apucă dor și suspin" (JB, 225).

Ochii îndrăgostiților au o dublă funcțiune, căci îndeplinesc atît rolul unui organ receptor, cît și funcția de organ emițător. După observația lui Eugen Simion, valabilă și pentru lirica populară, ochii bărbatului sînt cu precădere receptori, în timp ce ochii emițători „sînt aproape în exclusivitate de genul feminin" (p. 328). Cîntărețul popular înregistrează puterea acestui „laser", făcînd din organul văzului principalul vinovat al nenorocirilor ce s-au abătut asupra ființei sale, pînă în acele momente senină și slobodă: „Ochii tăi mă bagă-n boală, / Sprîncenele mă omoară" (Teod., 350); „Ochii și sprîncenele, / Pieptu și mărgelele / Fac toate păcatele" (Viciu, 83); „De n-ar fi ochi și sprîncene, / N-ar mai fi păcate grele" (JB, 217); „Mîndro, pentru ochii tăi, / Am lăsat oile-n văi, / Și măgarul-mpiedicat / Și-am venit la tine-n sat" (Mohanu, 514).

Teroarea ochilor e asemuită funcției unor instrumente de tortură și execuție : „Ochii tăi cuțite n-au, / Ochii tăi arme nu poartă, / Mă mir cu ce mă săgeată“ (Tocil., II, 125). Ochii sînt una din podoabele de mare preț ale femeii iubite, de aceea prezența lor e aproape nelipsită în portretele pe care i le face îndrăgostitul fără leac și adesea fără speranță : „Of, draga mea-n lume una, / Mai frumoasă decît luna, / Cu fețișoara ca crinul / Și cu ochii ca seninul“ (Teod., 360) ; „Mîndra mea subțire-n trup, / Harnică maică-ai avut. / Te-o făcut așa frumoasă, / Pe cît ești de drăgăstoasă : / Cu ochi negri de ochit, / Cu gura de celuit, / Cu sprîncene de-amăgit“ (Viciu, 64).

Este oare conștientă femeia de această putere magică a ochilor ? Fără îndoială, ea știe de acest lucru și folosește vraja lor ca o armă pentru a fermeca iubitul, iar în anumite împrejurări este gata să încerce forța paralizantă spre a imobiliza calul sau boii flăcăului, cînd acesta trece pe la poarta casei sau cînd îl vede lucrînd la plug : „Mînă, bade, boii bine, / Nu ținea ochii la mine. / Ochii mei îs mari cealăi, / Ți-or celui boii tăi“ (Viciu, 72).

În disputa dintre fata cea săracă și cea bogată din balada „Gușa și Vișa“, ale cărei versuri au pătruns și în poezia lirică, frumoasa, dar săraca Vișa, își etalează valoarea ochilor, care fac mai mult decît toate bunurile materiale ale rivalei : „Frumusețea mea / Bate zestrea ta ; / Ochișorii mei / Bate banii tăi, / Sprîncenele mele / Bate oile tele ; / Mijlocelul meu / Bate plugul tău“ (Amzulescu, 337).

Rolul ochilor nu se limitează la acela al instrumentului de seducție și al sursei ce aprinde focul dragostei. Ei își exercită puterea lor de fascinație de-a lungul întregii istorii de iubire, devenind în imaginația cîntărețului o metonimie a făpturii iubitei : „De te-aș prinde undeva / Numai ochii ți i-aș lua, / Ochii și sprîncenele / Alea fac dragostele“ (Mohanu, 513).

Ca două oglinzi în care se reflectă toate stările sufletești, ochii sînt apți de a suplini organul vorbirii sau alte semne prin care se comunică dragostea. Privirea ochi în ochi sau căutătura de la distanță reprezintă adesea programul minim la care se reduc revendicările îndrăgostiților în faza incipientă a iubirii : „Numai din ochi ne vedem / Și tot despărțiți ședem ; / Toată ziua ne gîndim / Ochi cu ochi să ne-ntîlnim. / Cînd te văz și cînd mă vezi, / Eu oftez și tu oftezi, / Dar să vorbim nu putem ;

Scanned with OKEN Scanner

Parcă limbă nici n-avem" (Teod., 356); „Iubește-mă, draga mea, / Iubește-mă din văzut, / Dacă nu mă poți mai mult, / Iubește-mă din vedere, / Dacă n-ai altă putere. / Numai din ochi ne vedem / Și parcă ne sărutăm" (Mohanu, 392).

Ochii iubitei reprezintă organul predilect de la care, în poezia populară, începe cosmicizarea femeii, prin apelări la comparații și metafore astrale: „Colo sus la răsărit / Două stele s-or ivit; / Dar alea nu sînt stele / Și-s ochii mîndruței mele" (*Antol.*, 258); „Ochii tăi sînt două stele / Și farmeci lumea cu ele. / Stelele-s multe pe cer sus, / Dar ca ochii mîndrei nu-s; / Nici soarele, nici luna, / Așa mîndri nu-s nici una" (Fried., 70).

ALEGEREA OCHILOR

Alegerea ochilor în funcție de culoarea lor pare a fi nu numai un episod important al începutului poveștii de iubire, ci și o adevărată „problemă" de etnopsihologie pentru folcloriști. Tache Papahagi constată suveranitatea totală a ochilor negri în poezia populară, văzînd în acestea o trăsătură de ordin etnic. „Spre deosebire de basm, în a cărui lume fantasticul și supranaturalul joacă roluri esențiale și, ca atare, multe din caracteristicile lui pot fi comune în folclorul respectiv al multor popoare, poezia populară, chiar cea epică, ne poate prezenta și trăsături etnice, fie fizice, fie spirituale. Credem, prin urmare, că în sensul acestei vederi trebuie interpretată apariția, aproape exclusivă, a ochilor negri în poezia populară dacoromână, așa cum, alături de cele din *Miorița*, ne arată următoarele versuri din legenda *Mama Bătrînă*: *Fețișoara lui — / spuma laptelui. / Ochișorii lui — două mure negre / coapte-ntr-un rug verde.* În această privință, e conclus că, în linii generale, cîntarea ochilor negri corespunde unei realități etno-fizice" (1979, 362).

Desigur, nu putem nega predominanța ochilor negri în poezia populară, nici să neglijăm determinările etno-sociale ale predilecției pentru o atare culoare, deși trebuie să recunoaștem că afirmarea exclusivismului ochilor negri nu corespunde întru totul realității, căci în cîntecul de dragoste întîlnim și cazuri cînd unul din eroii scenariului erotic manifestă aplecare

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ „GH ASACHI" IAȘI

și spre ochi de o altă culoare: „Mult am plîns ș-am tras năpaste, / Pentr-un om cu ochi albastre, / Mult am plîns ș-am tras dovezi / Pentr-un om cu ochii verzi“ (*Antol.*, 107); „Frunză verdi di orez, / Ileanî cu ochii verz, / Vinî, dragă, di mă vez“ (Canianu, 100); „Drag mi-a fost și drag mi-o fi / Fata cu ochii căprii“ (*F Trans*, II, 31).

DETERMINAREA CULTURALĂ A FRUMOSULUI

Determinismul etno-fizic, la care ține atît de mult eminentul nostru etnolog și folclorist, este o realitate de care trebuie să luăm seama în analiza procesului de valorificare estetică a lumii înconjurătoare la un popor. Acest factor însă nu funcționează în mod direct, fără a fi întreţesut de cauze multiple legate de o întreagă tradiție culturală. În lumina unei cauzalități liniare și univoce, ar fi trebuit ca zînele și crăiesele din basmele românești să fie înzestrate cu păr negru ca pana corbului și cu ochii ca mura! Or, realitatea, după cum se știe, e alta.

Alegerea obiectului cu funcție estetică sau motivația legăturii dintre semn și semnificatul său au întotdeauna și o întemeiere culturală. Subaprecierea acestui aspect poate duce la considerații simpliste și discriminatorii, prin care au păcătuit unii etnologi și folcloriști din trecut. Iată cîteva asemenea „judecăți de valoare“, izvorîte, desigur, din impulsuri dintre cele mai nobile, dar fondate pe argumente eronate, căci nu ţin seama de relativitatea categoriilor de „frumos“ sau „poetic“ de la un popor la altul, de la o epocă la alta. Ele aparţin unuia dintre cei mai sîrguincioși culegători de folclor din secolul trecut: «Cultul frumosului e în mare cinste la români: o categorie firească, înnăscută. Cine, în adevăr, n-a admirat acele ţesături ţărănești în care culorile sînt combinate cu o artă desăvîrșită, deși izvorîtă numai din instinct, iar nu din vreo cultură primită! Figuri regulate geometrice, iar nu paseri și alte animale — ca la alte popoare vecine — împodobesc acele ţesături și fac un con-

Scanned with OKEN Scanner

trast izbitor, prin formele lor cu totul regulate, cu figurile de animale informe, greoi și chiar ridicul lucrate, cu care vecinii își împodobesc îmbrăcămintea [...]. În descrierile despre femeie frumoasă sau un bărbat frumos, imaginile sînt gingașe, pe cînd la alte popoare vecine această calitate nu se observă, sau mai rar. Nu vei găsi, spre exemplu, în nici un cîntec românesc, că „fața iubitei e albă ca un caș", „sprîncenele ca niște curelușe", adecă comparațiuni care nu sînt deloc poetice și totuși, la alte popoare vecine, acestea sînt calificările ce se întîmpină obicinuit în ale lor cîntece populare» (Bibicescu, 25).

Dacă am continua raționamentele și aprecierile autorului, fără a ține seama de complexitatea determinărilor culturale, am fi putut, de pildă, afirma că fascinația de care se bucură sînul feminin în poezia noastră erotică este un semn al unei anumite lipse de pudoare și chiar de frivolitate. Ca o astfel de afirmație să nu pară o vădită elucubrație, am recurge și la comparații sau tipologii aparent „științifice". Am putea, de exemplu, cita observațiile etnologilor despre culturile unor popoare africane la care anumite părți ale corpului feminin nu prezintă nici un fel de ispită pentru sexul opus: «Si les parties naturelles ne sont que subsidiarement „sexuelles", les *seins* ne le sont pas du tout. Le mâle ne les regarde pas, ne les tâte pas, ils n'éveillent en lui aucun désir, ce ne sont à ses yeux que des mamelles» (Walter, 121). Cît de austeri și puritani par a fi bărbații acestor triburi africane!

Ambele concluzii, atît cea referitoare la senzualitatea excesivă a cîntecului românesc, cît și cea despre puritanismul modelului cultural al popoarelor primitive, considerăm că ar fi greșite, căci unii cercetători vorbesc, dimpotrivă, de un anumit pansexualism ce ar caracteriza cultura Africii, în timp ce pudoarea este o trăsătură esențială a comportamentului, mai ales a celui feminin, în cultura tradițională românească.

Imaginea artistică, simbolul sau motivul literar au, în majoritatea cazurilor, în spatele lor o îndelungată tradiție, singura capabilă să explice preferințele artistice și legăturile între semnificant și semnificație într-un sistem cultural. Afirmația este valabilă și în cazul *ochilor* și a sensurilor acestei imagini în lirica erotică.

Scanned with OKEN Scanner

Ochii atotputernici, ochii purtători ai unor energii de esență pirică ce pîrjolesc sufletul și paralizează voința oamenilor, ochii ca oglindă a microcosmosului ființei umane, dar și ca imagine reflectată a cerului și a apelor, apar în numeroase credințe și mituri străvechi la diferite popoare, fiind înregistrate și pe solul culturii tradiționale dacoromâne.

În cîntecele de dragoste, blestemele iubirii nefericite sînt adresate în primul rînd ochilor, considerați principalii vinovați ai alegerii neinspirate a obiectului erotic : „Ochii mei dă plîns topiți, / Închide-vă-ți și muriți / Dac-ați fost nenorociți / Ce-ați văzut tot să iubiți !“ (*Antol.*, 108). Un număr mare de expresii și locuțiuni românești în componența cărora intră cuvîntul *ochi* (*pe ochii mei, a i-o spune verde-n ochi, a închide / a deschide ochii, a mînca din ochi, a scoate (cuiva) ochii (pentru ceva), ochi rău, a arunca praf în ochii cuiva, a sorbi din ochi* etc.) atestă importanța excepțională acordată văzului în percepția și înțelegerea lumii, precum și în comportamentul uman.

Din cele mai vechi timpuri organului vederii nu i se rezerva numai funcția pasivă de a vedea, de a oglindi lumea, ci și rolul de a o crea și transforma. Observația naivă, dar nu lipsită de o anumită acuitate, după care la închiderea ochilor lumea înconjurătoare parcă dispare iar la deschiderea pleoapelor apare din nou, în toată concretețea și strălucirea formelor, a dus la concluzia că văzul este, în fond, un organ creator al lumii. Supralicitarea unei anumite laturi a realității a generat în vechime mitul, simbolul și superstiția.

Dacă în discursul erotic ochii, atît cei receptori, cît și cei emițători, instituie lumea Erosului, teritoriu în care imaginarul adesea precumpănește asupra realității, în credințele vechilor popoare, ochiul devine un principiu creator al universului vizibil, în totalitatea sa, și un simbol al demiurgului. E cazul mitologiei egiptene, ce susține că din ochii lui *Amon* au ieșit oamenii, așa cum din buzele lui au apărut zeii. În iconografia și în religia egipteană, *Udjat* („ochiul fardat“) era simbolul sacru al zeului *Ra ;* el se identifica cu fluidul magic, cu principiul creator și cu puterea de pătrundere în esența lucrurilor.

În virtutea legii ambivalenței, specifică gîndirii mitico-simbolice, orice forță creatoare este în același timp și purtătoarea

Scanned with OKEN Scanner

germenului distrugerii. De aceea, după credințele străvechi, ochii reprezintă un izvor al vieții și al cunoașterii, dar și un organ al amăgirii și al pedepsei. Puterea malefică și distructivă a ochilor, întrupată la vechii greci în simbolul *Gorgonei*, monstrul care ucide pe oricine cu privirea sa, și-a găsit reflectarea și în credința cvasiuniversală în *deochi*. Nu vom analiza în detaliu rădăcinile psihologice și motivațiile biofizice ale superstiției legate de „ochiul rău". Important pentru scopurile cercetării de față e faptul că mitul poetic al ochilor, pe care îl descoperim în lirica de dragoste, a apărut pe fundalul unor credințe și superstiții foarte vechi.

În aria culturală românească, în afara superstiției deochiului, periculos mai ales pentru ființele tinere, mai exista și o stranie credință, însoțită de practica respectivă. Este vorba de *ochii sfinților* — „o practică magică la români de a scoate praf, bucăți de tencuială din ochii sfinților zugrăviți pe pereții bisericilor cu scopul de a face farmece bărbaților spre *a-i orbi*; ca să nu vadă ce fac soțiile lor necredincioase" (*Tipologia Hasdeu*, 494).

Nu știm dacă informatorul care a răspuns astfel la celebra anchetă etno-folclorică inițiată de Hasdeu a dat o interpretare exactă a sensului acestui obicei, atît de nefast pentru soarta vechilor noastre monumente de pictură murală. Nu este exclus să fie vorba de o anumită opinie puțin „părtinitoare" despre unele femei ce-și căutau alinarea dorului în afara cuplului conjugal. Am cuteza să admitem că practica respectivă avea și menirea de a „deschide ochii" bărbaților la farmecele propriilor neveste! Obiceiul „închiderii" sau „deschiderii" ochilor este atestat în zona balcanică destul de frecvent în actele de magie erotică. De exemplu, vigilența soțului gelos putea fi adormită, dacă nevasta îi servea un pahar de vin, în care s-a introdus, în prealabil, banul de aramă ce s-a pus deasupra ochilor închiși ai unui mort (Walter, 83).

„Multiplicarea ochilor" la diferite ființe mitologice avea sensul măririi puterii lor de înțelegere a lumii. E cazul marilor zei ai vechii Indii: *Varuna*, stăpînul universului și conservator al cunoașterii absolute, denumit *sahasrâka* „cel cu o mie de ochii" sau *Șiva*, zeul care poseda un al treilea ochi așezat în frunte, ce îi conferea clarviziunea și cunoașterea totală. Dar pentru gîndirea ambivalentă a mitului, exagerarea funcției văzului poate, în anumite circumstanțe, să se confunde cu cecita-

Scanned with OKEN Scanner

tea. Această credință este reflectată și în evoluția unor cuvinte din limbile indo-europene : latinescului *oculus*, însemnînd „ochi", în lituaniană îi corespunde *âklas* : „orb" (*Mify*, I, 306). Logica ambivalentă a mitului și simbolurile arhetipale reușesc să sesizeze în mod uimitor marile contradicții ale lumii și ale cunoașterii. Hipertrofierea văzului, ca semn al cecității, corespunde, în fond, unui simplu paradox al cunoașterii senzoriale, observabil de către fiecare din noi : dacă vezi sau dacă privești prea multe lucruri dintr-o dată, în fond nu reușești să vezi nimic ca lumea !

Simbolul unei asemenea priviri, îndreptate numai spre exterior și spre suprafața lucrurilor, este titanul *Argus* din mitologia grecească, al cărui corp era acoperit cu o mulțime de ochi ce nu se închideau niciodată împreună. El a fost pus de Hera s-o păzească pe *Io*, iubita lui Zeus, prefăcută de stăpînul Olimpului în vacă, pentru a o salva astfel de gelozia și de răzbunarea divinei sale soții. Dar vigilența acestui monstru cu 1 000 de ochi va fi adormită de către iscusitul Hermes, care îi povestește cu lux de amănunte savuroase aventurile galante ale zeului Pan. Mitul grecesc pare a ne spune că nu ajung nici o mie de ochi, dacă lipsește și o privire îndreptată spre esența lucrurilor și spre interiorul ființei. *Ochilă* din basmele românești vede cu un singur ochi mai multe lucruri decît ceilalți eroi înzestrați cu vedere normală, tot așa cum înțelepciunea zeului nordic *Odhinn* se datorează sacrificării unuia din ochii săi pentru a cîștiga o anumită viziune interioară.

SUGESTIA ȘI EMPATIA ÎN DISCURSUL EROTIC

Plecînd de la contextul discuției noastre asupra mitologiei și simbolisticii ochilor, ne întrebăm dacă lamentațiile îndrăgostitului din folclor și cuvintele de ocară adresate ochilor, atunci cînd se vede înșelat de aparențe, sînt pe deplin îndreptățite, dacă este vorba de o eroare subiectivă sau vina o poartă altcineva. Avem suficiente motive să credem că idealizarea obiectului erotic nu provine din deficiențele văzului la bietul amorez, ci se datorează aproape în întregime unei anumite „viziuni"

Scanned with OKEN Scanner

impuse de retorica dragostei. Discursul liric nu operează la nivelul fenomenologicului și individualului, ci numai cu modele arhetipale și idealizate. Imaginea ființei iubite nu reprezintă o creație obiectivă a simțurilor, ci una indusă prin puterea de persuasiune a discursului erotic. Toți îndrăgostiții pămîntului, cînd vorbesc despre obiectul pasiunii lor, nu fac altceva decît să se proiecteze pe ei înșiși. Fenomenul *empatiei* (Einfühlung) își are aici terenul cel mai propice de manifestare, fiind supus doar cenzurii codurilor de comunicare și de expresie și nu facultății critice a simțurilor și a rațiunii. Ființa iubită este într-un fel dislocată din real și hipostaziată la limitele maxime ale dorinței sugestionate, prescrise de codul sau limbajul amoros tipizat, ce funcționează într-o anumită epocă sau într-o anumită cultură. „Ființei iubitei i se atribuie predicate pe care nu le conține, ea constituindu-se într-o imagine a dorinței sugestionate“ (Maria Foarță, 44).

Deși în limbajele tradiționale, atît în cele folclorice, cît și în cele culte, e posibilă o autonomizare a codurilor în raport cu funcția lor denotativă imediată, aceasta nu exclude complexitatea imaginii zugrăvite și nici incidențele textului cu lumea fenomenelor reale. Astfel, imaginile poetice păstrează ambivalența, ca una din mărcile cele mai importante ale dialecticii vieții. Contradicțiile trăilor lăuntrice ale personajelor și-au găsit, printre altele, reflectarea în mitologie și în folclor în simbolul ochilor, specializați unul pe plîns, altul pe rîs. În basmele noastre — remarcă O. Bîrlea — apare cîte un protagonist, de obicei împăratul, cu această exteriorizare contradictorie, imposibilă în lumea reală : „ochiul drept îi plîngea, și ochiul stîng îi rîdea“ (*Poetica folclorică*, 151). Imaginea este preluată și în lirica de dragoste, unde contrastele, polaritățile și complementaritățile sentimentelor își găsesc cea mai deplină manifestare, anticipînd estetica antitezelor și dualităților din poezia romanticilor. După cum era de așteptat, ambivalența este proprie mai ales portretelor iubitelor, deși ea emană din sufletul tulburat al îndrăgostitului : „Colo sus la răsărit, / Două stele s-or ivit ; / Dară alea nu sînt stele / Și-s ochii mîndruții mele. / Unu-mi plînge, unu-mi rîde : / Al de-mi rîde, foc aprinde, / Al de-mi plînge, doru stînge“ (*Antol.*, 258).

Puterii ochilor de foc, ochilor săgetători, lirica populară îi mai adaugă și vraja sprîncenelor : „Ochii tăi mă bagă-n boală, / Sprîncenele mă-omoară : / Un ochi ș-o sprîncean-a ta / Mi-a secat

Scanned with OKEN Scanner

inimioara“ (Teod., 350) ; „Frunză verde de hamei, / Puică, ochișorii tăi / Mi-au mîncat sute de lei / Și boii cei plăvănei ! / Pentru sprîncenele tale / Mi-a mălit iarba pe vale. / Cînd le sui și le ridici, / Sufletul vrei să-l mănînci ; / Cînd le sui și le cobori, / Multe suflete omori ! / De n-ar fi ochi și sprîncene, / N-ar mai fi păcate grele“ (Fried., 45). Aceste sprîncene lungi, de preferință negre și îmbinate, sugerînd vegetalul și teluricul, vor deveni pentru L. Blaga semnul unei anumite inclinații pămîntene a Erosului din folclorul românesc, pe care îl evocă în *Catrenele dragostei,* unde se resimt vădite note populare : „Dragă-mi este dragostea / bîntuită de sprîncene, / de sprîncene pămîntene, / lungi, pieziș-răsăritene“.

CÎNTAREA SÎNULUI FEMININ

Ca și la primii noștri reprezentanți ai poeziei erotice culte (în special, la Conachi), în „topul“ organelor erotogene lirica populară situează pe locul al doilea *sînul,* metonimie predilectică a feminității și obiect al fixației erotice mai ales în lirica sud-carpatică bîntuită, după părerea folcloriștilor, în măsură mai mare decît cea ardelenească de accentele unui senzualism meridional. În cîntecele de dragoste, ca și în versurile bătrînului Conachi, „ochiul provoacă pasiunea, sînul naște delirul erotic “(E. Simion) : „Cînd văd sînu-i rotunzior / Mă ajunge foc de dor“ (Alecsandri, PP, 226) ; „Trecui aseară călare, / Pe la poarta dumitale,/ Te zării la lumînare, / Cu cămașa albă, floare ; / Cămașa de borangic, / Sfîrcu țîței l-am văzut, / Am amețit și-am căzut. / Și dacă-l vedeam pă tot / Mă găseai la poartă mort“ *Antol.,* 255) ; „Foicică de năut, / Înfinge secera-n pămînt / Și suie pe deal în vînt, / Și-ți deschide copcile, / Să se vadă țîțele. / Albe sînt, pustiile, / Albe ca lebedele, / De mă prind frigurile !“ (FOM, I, XXXVII). Fata care se știe iubită și mult dorită nu uită nici ea să pomenească de acest obiect de maximă seducție erotică din paradisul corporalității sale : „Frunzî verdi mărăcini, / Am avut un pui pi lumi / Șî n-am știut cum sî țîni ; / Tot cu pîni și cu maslini / Șî cu mîna-n sîn la mini. / Tot cu pîni și cu gin / Șî cu țîțișoara din sîn“ (Canianu, 23).

Scanned with OKEN Scanner

MĂRUL DRAGOSTEI ȘI AL DISCORDIEI

Cînd vorbesc despre sînul feminin, unii autori populari recurg adesea la metafore eufemistice, ce fac parte din codul poetic și simbolic tradițional bazat pe corespondențele constante dintre formele corporalității umane și obiectele lumii vegetale sau animale. Ca sinonim al sînului feminin, care nu-i decît o sinecdocă a plăcerilor și voluptăților pămîntene rîvnite de toți îndrăgostiții folclorici și nefolclorici, în poezia populară apare mai frecvent *mărul*. Lirica de dragoste din toate regiunile țării conține motivul moșului (ce pare nu chiar atît de bătrîn !); acesta îi cere fetei să-i dea un măr din sîn : „Na păcatul ! ce văzui / Pe colnic, lîngă Vaslui ? / Fată mare, moș bătrîn / Cerînd fetii măr din sîn ! / — Fugi la naiba, ghiuj bătrîn, / Nu-ți dau nici un măr din sîn. / Chiar degeaba ți l-aș da, / Că nu ai cu ce-l mușca“ (Alecsandri, PP, 279).

Alături de floare, mărul constituie simbolul erotic cu cea mai mare iterativitate în folclorul românesc, utilizarea lui fiind mult mai largă decît sfera poeziei de dragoste. G. Coșbuc, în studiul său *Simboluri erotice în creațiunea poporului român* (1897), îl consideră drept unul din cele mai vechi simboluri ale vieții și dragostei din istoria omenirii. Poetul citează în acest sens exemplul *Bibliei* cu episodul cunoscut al mărului din grădina Paradisului, precum și mitul grecesc relatat de Homer despre mărul atribuit de Paris, Afroditei, aceasta promițîndu-i ajutor în răpirea Elenei, lucru, ce va duce, în cele din urmă, la izbucnirea războiului troian.

Multe basme românești reiau arhetipul biblic al mărului dăruit de femeie bărbatului ca fruct al dragostei, ca sinecdocă poetică a trupului feminin oferit alesului inimii. Unele basme povestesc cum rînduri de pețitori trec călare pe dinaintea balconului sau ferestrei fetei de împărat, care aruncă alesului fericit un măr de aur, iar acesta trebuie să-l prindă. În basmul *Cheleș-Împărat,* orfanul Nuțu se pune și el în rîndul feciorilor de boieri veniți s-o pețească pe fata împăratului. „De trei ori de-a rîndul el prinse mărul domniței și o luă de soție“ (Șăineanu, 201).

Pomul de măr este asociat în aria dacoromână cu „arborele vieții“ și cu „arborele cosmic“. O legendă românească spune că pămîntul se reazemă pe *mărul roșu,* care, la rîndul său, stă pe

Scanned with OKEN Scanner

un pește gigantic din apele oceanului primordial. Ca și în modelul biblic al Paradisului, „de sub mărul roșu izvorăsc toate apele pămîntului, se împrăștie pe lume și iar înapoi acolo se întorc" (Voronca, 1002). Fiind un *axis mundi*, inimă și coloană vertebrală a Cosmosului, punct de convergență al tuturor creațiilor, „mărul este apropiat tuturor ritualurilor de trecere : cununa miresei este din flori de măr, la nașterea pruncului i se aduc în dar colaci împodobiți cu merișor etc." (Coman, 1980, 242). După Romulus Vulcănescu, noțiunea de *arbore al vieții* reprezentat prin măr aparține bazinului mediteranean și anume părții nordice a acestui bazin, din care face parte și sud-estul Europei. De aici s-ar fi răspîndit, prin insulele Mării Egee, pînă în Asia Mică (1972, 47). În orice caz, simbolul arborelui vieții este universal, deși în această funcție, pe lîngă măr, pot apărea și alte specii de plante. Textele hitite vorbesc de copacul *eia*, implicat în cultul zeului vegetației *Telepinus*, identificat de savanți cu salcia (*Mify*, I 396). În mitologiile altor popoare, ca simboluri ale pomului vieții, figurează *smochinul, rodia, bananierul, piersicul, prunul* etc. sau orice alt pom fructifer, deoarece fructele sînt, la rîndul lor, simboluri ale vieții. Ele se asociază, de regulă, cu principiul feminin dătător de viață.

Majoritatea popoarelor indo-europene și-au ales ca arbore al vieții și al dragostei mărul, care înflorește în fiecare primăvară, iar fructele, pe lîngă calitățile lor gustative și estetice, mai au și proprietatea de a se păstra și iarna. Cultul mărului în aria dacoromână are o obîrșie străveche, ca și cel al bradului, deși putea fi construit, așa cum presupune Tr. Herseni (*Forme străvechi . . .*, 197), pe un alt principiu decît acesta din urmă. Ambii copaci sînt simboluri ale nemuririi, dar în timp ce bradul e o alegorie a tinereții masculine, mărul tinde să absoarbă un simbolism asociat cu fecunditatea feminină, printr-un complicat sistem de identificări, așa cum atestă și următorul cîntec de nuntă interpretat la despărțirea miresei de prietenele sale : „C-așa-i rîndul fetelor / Cum e rîndul merelor : / Pînă-s mere mititele / Stau șiruț pe crîngurele, / Dac-apucă de se coc, / Colo toamna pică jos, / Pică jos și putrezesc, / Nimănui nu trebuiesc" (S. Fl. Marian, 1890, 616).

Prin degustarea fructelor de măr, eroinele basmelor pot concepe copii. În basmul *Făt-Frumos cel rătăcit* din colecția P. Ispirescu, soția unui nevoiaș mănîncă dintr-un măr fermecat ca să aibă copii. O iapă apare din grajd și vine lîngă stăpîna

Scanned with OKEN Scanner

sa, mîncînd și ea din cojile de măr aruncate de femeie ; peste un anumit timp, femeia va naște un copilaș, iar iapa va făta un mînz.

Credințe asemănătoare în puterea mărului de a stimula fecunditatea sînt răspîndite și la popoare din alte arii culturale și geografice. La kirghizi, femeile sterpe se rostogolesc pe pămînt sub un măr pentru a avea copii (Frazer, I, 252). Mărul apare în multe practici augurale și în simbolistica viselor avînd întotdeauna un vădit subtext erotic sau marital. Elena Niculiță-Voronca înregistrează următoarea credință din Bucovina : „Mere de visezi că-ți dă cineva, e dragoste" (p. 797). În Polonia și în Slovacia, în cele douăsprezece zile premergătoare Crăciunului, despre care se crede că sînt propice pentru ghicit, se recomandă tinerilor să muște în fiecare zi cîte o bucățică dintr-un măr, iar în ajunul Crăciunului să-și pună sub pernă cotorul mărului pentru a-și vedea în vis chipul persoanei ursite (Vinogradova, 13). „Mărul, — notează O. Papadima — ca fruct, prin roșeața lui, se asociază cu rumeneala sănătoasă a obrajilor, iar rotunjimile lui amintesc contururile sînului de fată" (*Lit. pop. română*, 86). Se pare însă că sfera semnificațiilor erotice ale mărului are un spectru ceva mai larg. Mărul apare ca un fel de metaforă incifrată a „fructului oprit" și mult rîvnit în dragoste. În limbajul gesturilor erotice, a da sau a primi un măr este un semn de propunere și de acceptare a unei iubiri fără rezerve, aidoma ofrandei rituale oferite divinităților ce reprezenta un act simbolic al legăturii, pe un alt plan decît cel profan, dintre sacrificator și zeu. Așa cum reiese din textele folclorice, consumarea unui măr de către flăcău și fată era semnul unei iubiri reciproc împărtășite : „Hai, mîndruțo, -n deal la vie, / Să mîncăm mere gutîie, / Să ne iubim ca dintîie, / Să tăiem un măr în două, / Să începem dragoste nouă" (Rusu, 46).

Vasile Alecsandri amintește în comentariile sale la *Poesii populare ale românilor* de următoarea formă curioasă a galanteriei din secolul trecut : „În vechime amorezii cerca iară să facă a sări pînă în podul casei sîmburi de măr, strîngîndu-i între degete. Sîmburii de măr, curățați de coajă, serveau la părinții noștri ca mijloc de galanterie între dame. La mese mari, boierii prezentau sîmburi de măr pe vîrfurile cuțitelor" (PP, 238). Despre gesturi asemănătoare ne vorbește și cîntecul de dragoste ; oferirea mărului curățat este socotit un gest de aleasă prețuire și interpretat de fată drept unul din avantajele de a avea un iubit

Scanned with OKEN Scanner

din alt sat, pe lîngă acela de a fi la adăpost de ochii lumii : „Da badea dintr-altu sat / Îmi dă măru curățat, / Din vîrvu cuțitului, / Păstă loitrea carului ; / Da badea din satul meu / Mi-l dă să mi-l curăț eu“ (*Antol.*, 132).

Un motiv răspîndit în lirica de dragoste este acela al pomului răsărit din iubirea a doi tineri : „Măi puiule, puișor, / Cînd ț-a fi dă mine dor, / Răsădește-un merișor ; / Cînd ț-a fi de mine aminte, / Merișoru tău s-a prinde ; / Cînd la mine te-ai gîndi, / Merișoru ț-a-nflori, / Cînd ț-a fi de mine jele, / Merișoru-a face mere“ (*Antol.*, 176).

Pomul dragostei crescut pe o creastă de deal și identificat cu mărul este un simbol arhetipal al puterii transformatoare și al forței atotbiruitoare a Erosului. Simbolul mărului vieții și dragostei din poezie își are corespondent și în ritualul de nuntă. După cum ne informează S. Fl. Marian, la români (mai ales la cei din Transilvania) exista obiceiul mărului de cununie : după ce s-a împlinit un an de la căsătorie, tînăra familie punea un măr „împodobit ca pomul lui Adam din paradis, se pune și un șarpe de ceară cu un măr în gură“ (*Nunta la români . . .*, 746). Deși scenariul poartă o vădită pecete biblică, el era, desigur, „altoit“ pe un rit mai vechi de stimulare a vieții, a dragostei și a fecundității tinerei perechi, prin repetarea unui act ceremonial cu funcție paradigmatică. Grăitoare în acest sens sînt și colindele de flăcău și fată unde un topos aparte reprezintă imaginea celor doi tineri așezați sub un pom sau într-un leagăn și asupra cărora se revarsă o adevărată cascadă a florilor de măr : „Colo sus la răsărit, / Este-un măr mare-nflorit, / Cu merele de argint, / Cu crengile la pămînt. / Dar su' poala mărului / Este-un pat marencheiat / Cu picioarele de fag, / Cu scînduri albe de brad. / Dar în pat ce-i așternut ? / Iarbă verde după rît. / Dar în pat cine-i culcat ? / Tot culca Ion dumnialui / și draghina dumneaiei. / Vînt de var-o aburat, / Flori de măr s-o scuturat, / Pe cei doi i-o astupat“ (Bartók, 203).

Formula poetică „florile dalbe (de măr)“ care se repetă după fiecare strofă în colindele românești ar fi, după unii cercetători, o formă de incantație dendrolatrică (R. Vulcănescu, 1972, 48), menită să provoace primăvara (Tr. Herseni, 198) și să stimuleze, am adăuga noi, forțele creatoare ale ființei umane guvernate de zeul înaripat al dragostei. Motivul îndrăgostiților troieniți de florile de măr (de tei sau de cireș), ce revine atît de frecvent în

lirica eminesciană, pare a fi de inspirație folclorică (cf. Coman, 1980, 240).

Revenind la metafora *măr-sîn*, trebuie să precizăm că ea nu e decît o particularizare a unuia din multiplele sensuri ale fructului respectiv care, pierzînd din indeterminarea și polivalența specifică semnului simbolic, tinde să devină o simplă figură ornamentală și eufemistică. Nu putem fi însă întru totul de acord cu Ovidiu Bîrlea atunci cînd afirmă că „metafora nu mai e percepută ca atare în urma obiceiului fetelor și femeilor de a purta în dosul pieptarului încopciat cîte un măr sau mai multe, pe care obișnuiesc să le dăruiască rudelor sau celor apropiați sufletește" (*Poetica folclorică*, 87). Dacă obiceiul respectiv există cu adevărat și dacă cei „apropiați" sînt persoane de alt sex, credem că asupra acestui gest planează umbra dulcelui fruct al pomului edenic ! Desemantizarea completă a gestului, ca și a formelor lingvistice evocînd „mărul din sîn", este imposibilă datorită unui număr mare de eufemisme la care recurg cîntăreții populari atunci cînd evocă sînul iubitelor.

ALTE METAFORE EUFEMISTICE

Locul mărului în această paradigmă semantică este adesea suplinit de *pară*, fruct încărcat, de asemenea, cu semnificații erotice în simbolistica universală. În limbajul oniric, para este un fruct al senzualității, datorită gustului și parfumului dulce, abundenței de suc și mai ales formei feminizate (Aeppli, 86). Textele lirice confirmă apartenența fructului la un registru simbolic dominat de note erotice : „Badea, cînd te duci cu boi, / Te abate pe la noi, / Că-i iarba bună de boi, / Umbra de șezut la noi, / Sub un păr cu pere dulci, / Ca să nu mi te mai duci" (Hodoș, 44). În general, fructele dulci, mai cu seamă cele cu mai multe semințe, se asociază cu fecunditatea și femeia, putînd fi utilizate și ca metafore pentru desemnarea anumitor părți ale corpului feminin. În poezia galantă persană, fructul care evocă sînul feminin este *rodia*, iar dulceața acestui fruct se asociază cu sărutul iubitei (Chevalier, 485).

Podoabă de preț a trupului feminin, sînul seducător și polarizator al atenției cîntărețului anonim poate fi denotat și prin

Scanned with OKEN Scanner

intermediul unor metafore selectate din lumea faunei. În colecția lui Alexiu Viciu întîlnim următoarele versuri : „Colo-n deal la fîntîniță, / Este-o dalbă copiliță, / Cu doi pui de prepeliță, / Eu mă plec să iau un pui : / — N-umbla, bade, că te spui !“ (*Flori de cîmp*, 254). Pentru ca cititorul să nu aibă nici un dubiu în legătură cu semnificația „puilor de prepeliță“, culegătorul de folclor face următoarea trimitere : „*pui de prepeliță* — alegorie despre sînii copilei“. Asocierea sînului feciorelnic cu puii de prepeliță nu e cu totul întîmplătoare, căci în credințele multor popoare pasărea este considerată o întruchipare a senzualității, iar ouăle ei sînt cotate drept un afrodisiac extrem de eficient. O aluzie la aceste însușiri erotice conținea, probabil, și următorul vers : „Dragostea de copiliță, / Ca zeama de prepeliță. / Cum înghiță, / Cum sughiță / După badea Ioniță“ (Bîrlea, II, 1983, 294).

Unele din comparații și metafore de felul celei citate mai sus par astăzi ilogice sau neobișnuite. În realitate, ele au întotdeauna o motivație istorico-culturală. Astfel, nu este „barocă și neașteptată“, așa cum crede O. Bîrlea (1979, 87), asemuirea sînului de fată cu *plosca* într-un cunoscut cîntec satiric imaginînd un dialog dintre un moș și o femeie tînără : „— Ce ai, lele,-n plosculiță ? / — Lapte dulce, moșulică. / — Sparte-s, puică, ploștile, / Văz că cură laptele ?“ (Bălășel, III, 102). Vasul, ca simbol al corpului femeii, face parte din zestrea imaginilor arhaice la popoarele din cele mai diferite părți ale lumii. Miturile și obiceiurile vechi permit reconstituirea următorului lanț de identificări simbolice : *vas — pămînt / apă — sîn / uter — femeie — zeiță a vegetației* (Eliade, 1977, 345 ; Jung, 219, 235 ; Mușu, 1982, 18). Nu este deloc exclus ca „ulcica“ cu care se făceau farmecele de dragoste, păstrată în expresia *i-a făcut cu ulcica*, să se înscrie tocmai în acest complex simbolic : „Doamne, mulți cuconași zăresc aici, cărora le-aș face de dragoste cu ulcica“ (Alecsandri, T., I, 104).

BUZELE ȘI GURA IUBITEI

Printre motivele dragostei invocate în cîntecul liric se numără și farmecul *buzelor* iubitei. Ele sînt asociate sărutului care reprezintă, concomitent, preludiul, desfătarea și pecetea iubirii.

Scanned with OKEN Scanner

Este interesant de observat că buzele iubitelor, pomenite atît de frecvent în cîntec, sînt întotdeauna *subțirele* : „Dragostele tinerele / Nu se fac din floricele, / Ci din buze subțirele“ (JB, 52) ; „Dragostea de und' se-ncepe ! / De la ochi de la sprîncene, / De la buze subțirele“ (Teod., 350). Deși etalonul frumuseții a evoluat între timp, preferințele contemporanilor îndreptîndu-se spre buzele mai cărnoase și senzuale, pare totuși că buzele subțiri ale iubitelor din folclor nu sînt cele lipsite de sînge ale contemplativelor sau ale firilor introvertite și austere. Dovadă sînt comparațiile buzelor și gurii iubitei cu deliciile oferite de cele mai dulci și mai zemoase fructe ale pădurilor sau cu dulceața fagurului de miere : „Mă bădiță, măi Ion, / Să-mi trimiți ceva de dor, / Un măr roșu rotunjor / Și eu țlie ți-oi trimite / Un sărut de zmeurea, / Pare că-i gurița mea“ (Fried., 163) ; „Ți-am cerut fagur de miere / Tu mi-ai dat buzele tele“ (Fried., 94) ; „Sărutarea cea de-ntîi, / Fragă dulce din cîmpii, / Sărutarea cea din urmă, / Căpșunică plin' de brumă“ (Fried., 13).

Pe seria identificărilor de acest tip sînt construite și versurile ce imită structura ghicitorii, cum este cîntecul intitulat *Leacul voinicului*, întîlnit în variantă de cîntec sau de baladă. Flăcăul, care zace de o boală aparent incurabilă și care nu poate fi, desigur, alta decît boala dragostei, îi cere fetei să-i aducă „mură neagră în postu' mare“ : „Hei, tu mîndruleana mea, / Eu atuncea m-oi scula / Cîn' tu mi-i aduce mnie / Mură niagră-n postu' mare, / Sloi de ghiață de rusale !“ (Amzulescu, 342). Cînd iubita își manifestă nedumerirea față de o atare cerere neobișnuită, flăcăul o mustră de pe pozițiile unui inițiat în tainele limbajului erotic : „— Hei tu, mîndruleaua mea, /Mută iej', bolundă iești, / De tu nu te nădăiești ? / Mură niagră-i gura ta, / Sloi de ghiață-i inima !“

Din simbolica ancestrală a buzelor și a gurii, considerate poartă de ieșire a sufletului și organ de mediere între macrocosmos și microcosmos, asociate fie focului infernal (cf. gurile de foc ale balaurilor și monștrilor mitologici), fie paradisului (cf. buzele îngerilor ce rostesc voința transcendenței), lirica de dragoste reține mai ales participarea acestor organe la simularea dragostei prin sărut, considerat, pe drept cuvînt, una din „figurile de vîrf ale desfătării“. În afară de aceasta, putem totuși găsi unele elemente în structura retorică a cîntecului, ce ne trimit spre semnificații legate de rolul activ al *logosului*, al puterii de seducție și persuasiune a cuvîntului rostit de buzele ființei dragi :

Scanned with OKEN Scanner

„Bade, gura ta-i izvor, / Nu de apă, ci de dor, / La ca cîți s-au adăpat, / Și toți nu s-au săturat" (Mohanu, 522); „Săruta-ți-aș gurița, / Prea frumos vorbești cu ea !" (Bartók, 184).

Ipostaza negativă a simbolismului gurii și a buzelor, care reprezintă, împreună cu limba, organul vorbirii, este întrupată în imaginea „gurii lumii" sau „gurii satului", ce se opune mereu dragostei celor tineri, aidoma gurii de foc a balaurului ivit în calea Feților-Frumoși plecați în căutarea Cosînzenelor: „Că e lumea rea și hoață, / Umblă-n față să o scoață, / Toți strig, toți fac gură largă / Dragostea ca să ne spargă" (Teod., 351); „Foaie verde lobodă, / Țato, / Gura lumii-i slobodă, / Țato, / Las-o-n pace să vorbească, / Țato, / Dragostea să ne trăiască" (Teod., 368).

CORPUL IUBITEI

Deoarece vom mai avea prilejul să vorbim despre puterea cuvîntului în strategia amorului, să revenim la făptura fizică a iubitei spre care sînt îndreptați ochii îndrăgostitului. Orice tratat de psihologie ne va spune că iubirea e un sentiment total, sintetic și simultan. Nu poți iubi părți, felii, crîmpeie din persoana altuia, ci numai întregul. Dar una este sentimentul ca atare și alta discursul despre dragoste, care, în virtutea liniarității și caracterului discret specific unităților limbii, trebuie să recurgă la analize și disecări. Îndrăgostitul percepe persoana iubitei în totalitatea ei, fără ierarhizarea valorilor și constatarea defectelor (acestea, de fapt, pentru el nici nu există !) Tehnica persuasiunii prin limbaj îi impune necesitatea de a vorbi despre fiecare latură separat, deși adevărul sentimentului începe în cea mai lapidară și cea mai greu de rostit formulă a limbii : *te-iubesc !* Dar de ce să fie simplu, cînd poate fi complicat ! „Discursul de dragoste — remarcă R. Barthes — este o anvelopă fină ce învăluie ființa iubită" (*Fragments d'un discours amoureux*, 26). Pentru ca acest veșmînt verbal, țesut din perle și mătăsuri strălucitoare, să se potrivească cît de cît destinatarului idealizat, privirea celui îndrăgostit e nevoită să urce și să coboare de-a lungul liniilor corpului. Poezia de dragoste ne sugerează o percepție scoborîtoare. Lucrul acesta se confirmă și prin modul în care

Scanned with OKEN Scanner

bărbaţii contemporani percep corporalitatea femeii. O anchetă americană (la acest popor se pare că nimic şi nimeni nu a rămas în afara statisticii !) privind gradul de atracţie pe care îl au asupra bărbaţilor anumite părţi ale corpului feminin, *piciorului* îi revine abia locul al cincilea, fiind precedat de ochi, păr, sîn, şolduri. Nu am efectuat nici o statistică asupra situaţiei din folclorul nostru şi nici nu ne-am propus un asemenea lucru, limitîndu-ne la constatări şi impresii pur subiective. Textele parcurse ne sugerează că piciorul, ca obiect de seducţie erotică apare mai puţin frecvent decît ochii, sînul, buzele, sprîncenele, fără însă a fi neglijat, căci în clipa cînd amorezul zăreşte un picior de femeie ivit în raza de cuprindere a privirii sale, el trăieşte un moment de jubilaţie erotică comparabil doar cu delirul sînului : „Cînd văz săbărencele / Că-şi sumet rochiţele / De se văd picioarele, / M-apucă frigurile“ (Teod., 353) ; „Mîndruţă, bătu-te-ar sfîntu', / Cum îţi bate şorţu' vîntu'. / Mai dă-ţi şorţul la o parte, / Cămaşa pe jumătate, / Ca să-ţi văd picioarele / Să nu-mi mai pierd zilele“ (FOM, III, 118) ; „Unde văd piciorul gol / Stau în loc să mă omor“ (JB, 263) ; „Primăvara pe-nflorit / Merg fetele la bgilit / Şi ridică poalele / Şi li se văd picioarele. / Unde văd piciorul gol / Acolo mă trag să mor“ (Fried., 353).

Ca şi alte imagini ale corporalităţii, piciorul capătă o semnificaţie metaforică sau simbolică numai prin asocieri sintagmatice în interiorul discursului amoros. Lucrările de simbolistică ne oferă cel puţin trei momente mai importante în care piciorul este antrenat în sfera sensurilor incifrate : 1. piciorul ca una din porţile de ieşire a sufletului (cf. călcîiul vulnerabil al lui Ahile, ce atestă o slăbiciune a sufletului său coleric) ; 2. urma lăsată de picior pe sol, ca metonimie a fiinţei umane şi a puterii sale de a stăpîni lumea (cf. motivul mito-poetic al „paşilor profetului“) ; 3. piciorul ca simbol falic (cf. miturile şi basmele în care eroinele rămîn gravide călcînd pe urmele uriaşilor şi personajelor istorice sau simbolica erotică a piciorului în psihanaliza lui S. Freud şi C. G. Jung). Unele din aceste semnificaţii ale simbolului sînt implicate în actele de magie erotică bazată pe folosirea urmelor lăsate de paşii omului iubit sau pe manipularea pieselor de încălţăminte. Urmele sînt dezgropate, iar pămîntul este pus să se usuce într-un vas. O dată cu uscarea pămîntului, se „usucă“ de dor şi fiinţa celui vrăjit. La slavii de sud fetele dezgroapă urmele iubiţilor năzuroşi şi sădesc în pămîntul acela gălbenele „veşnic

Scanned with OKEN Scanner

înflorite" ; patima celui dorit crește aidoma florii și nu se ofilește niciodată (Lips, 449). În materialele etnologice și folcloristice românești ce ne-au stat la dispoziție nu am găsit înregistrarea explicită a unui obicei asemănător. Dar existența practicii magice similare se reconstituie parțial pe baza aluziilor și imaginilor poetice prezente în lirica orală de dragoste. Găsim aici motivul „luării urmelor", al „florii dragostei" sădită la plecarea iubitului sau cel al florilor ce au crescut pe urmele ființei dragi : „Frunzî verdi di agud, / Disfă, mîndrî, ce-ai făcut / Șî-ni dă drumul să mă duc, / Nu știu urma mi-ai luat, / Ori din păr mi-ai rătizat" (Canianu, 109) ; „Di cînd bădița s-o dus, / Trii garoafi-n-poartă-am pus, / Șî tustreli mi s-au prins. / Și tustreli-au înflorit, ... / Și bădița n-a venit" (Fried., 295) ; „Eu din urmă ți-am luat, / În groapă o-am îngropat, / În grădină, / La fîntînă, / Să te-ntorci la săptămînă ; / Într-o gură la părău / Să te ții de dorul meu" (Borșianu, 30).

Din străvechiul simbolism erotic al piciorului legat cîndva și de magia fecundității, cîntecul liric a mai reținut și gestul „călcării pe picior", ca semn al unei intenții de apropiere corporală, deși conotațiile falice ale piciorului au fost, probabil, uitate : „Nu mă călca pe picior, / Că eu știu de ce ți-e dor. / Pe picior să nu mă calci, / Nici cu ochii să nu-mi faci" (*Antol.*, 79) ; „Fii, neică, mai potolită, / Nu juca-n hora sucită, / C-am să te calc pe picior / Ca să știi de ce mi-e dor" (FOM, III, 256). Călcatul pe piciorul unuia din partenerii cuplului marital a rămas un gest ritual, prezent la orice nuntă, însă și aici el și-a pierdut semnificația străveche, fiind asociat ideii de dominare ce urmează să fie instituită între cei doi tineri căsătoriți. Inițial, el era un simulacru al actului erotic menit să asigure fecunditatea femeii, așa cum călcarea apăsată pe pămînt sau lovirea solului cu piciorul de către o ființă mitologică sporea rodnicia gliei. În unele legende cosmogonice românești, Dumnezeu creează viețuitoarele lovind cu piciorul în pămînt (*Tipologie Hasdeu*, 340). Dansul ritual, care include multe sărituri și bătăi cu piciorul în pămînt, avea, de asemenea, funcția de a stimula fertilitatea solului și fecunditatea oamenilor. Lucrul acesta reiese în mod clar și din conținutul unor strigături din timpul jocului : „Unde hora se-nvîrtește, / Dedesubt pămîntul crește" ; „Tot pe loc, pe loc, pe loc / Să răsară busuioc !" etc.

Scanned with OKEN Scanner

FACTORII MORALI ȘI ESTETICI ÎN APARIȚIA DRAGOSTEI

Din cele cîteva pricini declanșatoare ale dragostei sau, mai bine zis, din „agenții corupției erotice" (E. Simion) analizate de noi ar reieși că motivația apariției sentimentului nu ține de domeniul categoriilor morale, ci de factori fizici și estetici. O asemenea generalizare ar fi greșită, deoarece în lirica orală întîlnim și referiri la criterii morale. Ele însă nu ocupă un loc central, deoarece poezia ce descrie miracolul iubirii nu suportă rigorile lecțiilor morale. Acestea însă nu lipsesc din poezia satirică sau din strigături, unde avem un întreg inventar al „iubirilor ratate" tocmai din cauza nerespectării unor criterii de ordin moral și social în alegerea iubitului sau iubitei. Nu putem însă să nu-i dăm dreptate lui O. Papadima atunci cînd constată că în poezia folclorică, oricît de prețuite ar fi criteriile morale, „frumosul fizic exercită o mare putere de atracție în întîmplările de iubire (*Lit. pop. română*, 135). S-ar mai putea adăuga aici, citîndu-l pe N. Iorga, că „frumusețea nu poate fi niciodată lucru de amănunt, ci face parte din concepția globală, și poporul nostru, ca și popoarele care au aceeași zestre sufletească, nu poate să rostească acest cuvînt decît în acest chip larg și sintetic" (*Sfaturi*, 175). Eroului liric din poezia populară românească îi este străină scindarea personalității și opoziția ireconciliabilă dintre corp și suflet ; el caută iubirea firească, văzînd în ea o împlinire a legilor naturii.

Scanned with OKEN Scanner

3. CE ESTE DRAGOSTEA ?

Vom încerca să răspundem la această dificilă întrebare, poate cea mai grea din întrebările ce și le-a pus omul, menținîndu-ne cît mai aproape de matca textului folcloric. Orice deviere se transformă, implicit, într-o lungă călătorie în istoria culturii, în timpul căreia mult rîvnitul țărm al adevărului final sau parțial parcă se îndepărtează tot mai mult. Nu ne ajută la lămurirea chestiunii nici utilizarea paradoxului sau butadei, căci acestea au darul să îndemne mintea să iscodească adevărul mereu în direcții noi.

EROS – ZEU, DEMON ȘI PROBLEMĂ

Autorul acestor rînduri a fost încîntat, ca și alți cititori ai cărții lui Denis de Rougemont, dedicată mitului iubirii, de fraza aforistică ce poate fi socotită un motto și o concluzie la fermecătorul său studiu : „Pentru cei vechi, Erosul era un zeu, pentru moderni este o problemă". Ne întrebăm unde am putea situa Erosul folcloric și primul răspuns sugerat de textele cîntecelor este acela că dragostea e privită ca o fatalitate, ca o mare „belea" ce cade din senin pe capul omului, dar și ca o mare bucurie a vieții. La „curțile dorului românesc" sălășluiește un personaj în-

Scanned with OKEN Scanner

zestrat cu o putere tainică, căruia nu-i poate rezista nici un muritor ; chipul divin al stăpînului peste iubiri și doruri este amestecat cu trăsăturile unui demon, cînd buclucaș, cînd perfid și crud : „Și dragostea-i lucru mare, / N-o cumpără fiecare. / Cî dragostile nu-s curate / Șî-s cu dracu-amestecate“ (*Antol.*, 89) ; „Ucigă-te crucea, drage, / Ce nu lași dragostea-n pace ? / Eu mi-o fac și tu mi-o strici, / Mă mir, drace, ce cîștigi ?“ (FOM, IV, 713). Ambivalența sentimentului iubirii este redată mai frecvent cu ajutorul unui cod al senzațiilor gustative menit să scoată în evidență dulcele-amar al sentimentului : „Frunzî verdi di alior, / Batî-l focu di amori, / Cînd mă prindi vreu sî mor, / Cî ș-amoriu are-on dar, / Că-i și dulce șî amar“ (Canianu, 157) ; „Și iubitul are-un dar, / Că-i și dulce și amar, / Întîi îți pare zăhar / Și apoi pelin amar“ (Fried., 18).

Lecția dragostei și a dorului din lirica orală, începută cu căutarea răspunsului la întrebarea „De unde începe dragostea ?“, zăbovește mult asupra definiției acestui sentiment, căutînd să descopere anumite constante ale trăirii erotice prin raportarea la întreaga zestre de cunoștințe și prin folosirea tuturor codurilor și limbajelor în care cultura populară a incifrat rezultatele încercărilor de aflare a locului și rostului omului în lume. Apelînd la imagini și simboluri de o mare densitate semantică, rapsodul reușește să îmbine profunzimea și pertinența unui demers analitic cu virtuțile expresive ale artei cuvîntului. Deși imaginile și simbolurile poetice sînt luate, aparent, din realitatea înconjurătoare, ele sînt în același timp forme culturale, semne ale aspirației umane, cu o mare deschidere spre lumea din afară, dar și spre sistemul de valori etice, estetice și psihologice ale comunității. Este un motiv în plus pentru ca analiza noastră să încerce a fi o reconstituire a unei „viziuni a lumii“ în care se integrează starea de dor și trăirea ardentă a sentimentului erotic, ce-l așază pe îndrăgostit între cer și infern : „Mult mă-ntreabă inima / Să-i mai spui ce-i dragostea... / E plăcere, e viață, / Tinerețe și speranță, / Fericire, mîngîiere, / Înălțare și cădere, / Suferință și durere. / Lacrimi multe și amare, / Și nu-ți găsești alinare, / Asta-i dragostea cea mare !“ (FA, 251).

Scanned with OKEN Scanner

DRAGOSTEA – BOALĂ

Răspunsul la întrebarea „Ce este dragostea ?“ îl găsim adesea cuprins în formulări explicite și neechivoce, alteori însă trebuie să recurgem la „dezghiocarea“ unor formule eufemistice, imagini și metafore opacizate, semne a căror carieră culturală a încetat sau care și-au modificat între timp sensurile și posibilitățile expresive. Concepția despre dragoste dezvăluită de cîntecul popular este un ciudat amestec de superstiții ancestrale, de fine observații psihologice și extraordinare intuiții în cunoașterea tainelor sufletului uman.

„În folclorul nostru, dragostea este o boală“ (A. Gorovei, 1939, 309). Această credință e cunoscută încă din antichitate și s-a dovedit extrem de persistentă, în pofida tuturor succeselor medicinii somatice sau ale celei mintale. Cîntecul echivalează dragostea cu o boală ce perturbă toate funcțiile vitale ale organismului uman, fiind comparabilă cu ravagiile provocate de un cataclism natural. Ea însumează inconforturile și suferințele tuturor maladiilor și beteșugurilor luate laolaltă, împotriva cărora nu pot lupta nici descendenții lui Esculap : „Cîte boale sînt pe lume, / Toate-mi au leacuri și nume, / Numai boala dorului, / N-o știe nici doctorii. / Că și doctorii de dor / Capătă boală și mor ; / Că și doctorii de drag, / Capătă boală și zac“ (*Antol.*, 26).

Concepția despre dragoste ca boală va dăinui multă vreme în literatură ; ea va fi preluată din folclor, fără modificări esențiale, în tînguirile amoroase ale primilor poeți culți. Culegerea de poezie erotică, reunind producția literară a celui dintîi secol de poezie cultă românească (1750—1850) și un număr mare de versuri populare, pe care o datorăm lui Anton Pann, se va numi sugestiv, însă deloc frapant pentru contemporanii poetului, „Spitalul Amorului“. Autorul ei, deși în creația sa personală, aidoma tuturor înaintașilor, acceptă punctul de vedere folcloric asupra dragostei ca boală fără leac, în prefața volumului, redactată într-un stil zglobiu, atît de specific „finului Pepelei“, manifestă o vădită detașare ironică față de această convenție literară. Despre victimele „Erosului bolnav“ el afirmă că dragostea „îi aruncă în călduri grozave, încît mulți își smintesc mințile [...]. Ba încă unii rămîn smintiți pentru totdeauna, fără a-și mai găsi leacul și din Spitalul Amorului ajung în Spitalul nebunilor“.

Scanned with OKEN Scanner

SUFERINȚELE DRAGOSTEI SAU FIGURILE „EROSULUI BOLNAV"

În lirica orală motivul *dragoste-boală* este încă tratat cu seriozitate, iar tînguielele sărmanilor îndrăgostiți par, în fond, sincere, chiar dacă supralicitarea suferințelor erotice ține și de o anumită strategie a persuadării, avînd menirea să înduplece inima ființelor iubite. Pe baza textelor populare se poate întocmi o lungă listă a suferințelor omenești, unele sortite trupului, altele sufletului, ce însoțesc diferitele faze ale iubirii. În acest fișier al pătimirilor erotice, insomniile și somnambulismul ar trebui trecute printre neajunsurile cele mai tolerabile : „Vai de ăl care iubește : / De nimic nu folosește, / Somn de el nu se lipește" (Teod., 360) ; „Foaie verde a bobului / Din pricina dorului / Nu mă pot da somnului. / Dragostea m-a năpădit / Și somnul m-a părăsit" (FOM, III, 693) ; „Vezi a naibii dragostea, / Te scoală noaptea din pat / Pentru un pic de sărutat. / Te scoală noaptea din somn / Și te duce und' ți-e dor" (FOM, III, 693).

După toate aparențele, *slăbitul* nu era în trecut obsesia nici unuia dintre sexe, așa cum a devenit el astăzi la omul modern, deoarece îndrăgostitul folcloric sesizează ca un mare neajuns cea mai mică pierdere în greutatea trupului, cauzată de morbul dragostei : „Mă miram, puică, miram, / Mă miram de ce slăbeam, / Și pricina n-o găseam ; / Astăzi pricina găsesc : / Cum focul să nu slăbesc / Cînd de tine mă topesc ?" (Teod., 352).

Inapetența dă și ea multă bătaie de cap victimelor amorului, mai ales celor de parte bărbătească : „Dragostea ie lucru mare / Nu-mi dă stare de mîncare, / Nici odihnă la culcare" (*Antol.*, 88) ; „Cine-și iubește vecina, / Nu știe prînzu', nici cina. / Io vecina am iubit, / Prînz și cină n-am știut" (*Antol.*, 88).

Descrierea chinurilor dragostei devine mai convingătoare și cîștigă în expresivitate cînd anemierea organismului cuprins de dor este redată prin metafora „uscării" și „ofilirii" sau prin comparații luate din regnul vegetal. Compasiunea pentru suferința plantei se răsfrînge binefăcător asupra puterii de convingere a îndrăgostitului, înmuind inima romîncei iubitoare de natură : „Foaie verde sălcioară, / Mărioară, Mărioară, / În credință de știam / Cît o să pat într-un an, / Nu mă mai amurezam, / Rămîneam singur buștean ; / Căci dragostea de la tine / M-a prăpădit, vai de mine ; / M-a făcut din om neom / Și m-a uscat ca p-un

Scanned with OKEN Scanner

pom, / Ca p-un pom dintr-o grădină, / Fără soare și lumină“ (Teod., 373); „— Nu știu, Doamne, ce mi-e mie, / De mă usuc ca frunza-n vie. / Frunza se usucă de vînt, / Dară eu mă usuc de gînd; / Frunza se usucă de soare, / Da eu mă usc pe picioare, / Frunzei vremea i-o venit, / Pe mine dorul m-a găsit“ (*Antol.*, 27).

Disconfortul și stările psiho-fizice negative la care este supus îndrăgostitul sînt adesea atît de chinuitoare, încît, din dorința de a fi cît mai convingător în descrierea lor, cîntărețul apelează la semiologia unor boli mai puțin nobile; printre acestea întîlnim frigurile, lingoarea, chiar și rîia: „Că dragostea-i ca o rîie / Te mănîncă și-n călcîie; / Te mănîncă și te doare / Și te uști di pi picioare (*Antol.*, 91); „Dragostea e ca și-o rîie, / Te mănîncă în călcîie / Și te scarpină de-o stîncă, / Ziua, noaptea te mănîncă“ (FOM, IV, 712); „Rele-z, Doamne, frigurile, / Dar mai rele-z dragostile. / Că de friguri zaci în pat / Și de dor umbli turbat; / De friguri, zaci și te scoli, / De dragoste zaci și mori!“ (*Antol.*, 17).

Printre senzațiile psihice sau corporale ale stării de dor nu lipsesc nici simptomele autentice ale smintelii, paralizei, catalepsiei sau afaziei parțiale: „Dorul tău e-un dor turbat / Cu dragoste fermecat, / Mă poartă noaptea prin sat / Ca pe-un om cu cap stricat“ (*Antol.*, 46); „Da dragostea-i lucru mare, / Nu se pune la uitare, / Nici la masă nu-mi dă stare, / Ridic mîna să-mi fac cruce / Mîna din cot n-o poci duce; / Ridic mîna să mă-nchin, / Picioarele nu mă țin, / Parcă nu sînt om deplin“ (*Antol.*, 104);

DRAGOSTEA ȘI MEDICINA MAGICĂ

Înmulțind exemplele suferințelor invocate de înamoratul anonim, rămînem totuși în limitele constatării, devenite un loc comun în folcloristica noastră, că iubirea este privită ca o boală. În discuțiile pe această temă, așa cum remarcă P. Ursache, de cele mai multe ori nu se trece dincolo de niște aserțiuni generale. Direcția de aprofundare a acestui *topos* folcloric, propusă de specialistul ieșean, este legată de integrarea problematicii Erosului într-o concepție și practică mai generală a medicinii magice, căci

Scanned with OKEN Scanner

„sigur este că Dorul se află printre exercițiile esoterice antidemonologice“ (Ursache, 149). Într-adevăr, este izbitoare asemănarea ce se observă între unele cîntece lirice unde dorul este alungat departe, peste munți și rîuri, și textele descîntecelor unde boala, cuibărită în organismul omului, era exorcizată din corp și expediată în zona preformală, aflată dincolo de granițele cosmosului uman : „Du-te, dor, cu urîtu, / Nu-mi mai strîca sufletu ; / Du-te dor, cu Tîrnava, / Nu-mi mai strîca inima“ (*Antol.*, 23) ; „Treci, dorule, Dunărea / Și nu-mi rupe inima ; / Și tu, scîrbă, treci Prutul / Și nu-mi frînge sufletul“ (*Antol*, 23).

Apropierea între descîntec și lirica dorului vine și din partea opusă, căci în repertoriul românesc de descîntece găsim texte unde boala izgonită din făptura omului e însuși Dorul : „Dor de vînt, / Din de-vînt, / Să te duci de pe pămînt ; / Cu vîntul să te duci, / Pe-aici să nu ajungi ! / Să rămîie (cutare) / Curat, / Luminat, / Ca argintul strecurat, / Ca poala Maichii Precistii“ (Teod 451). Dacă adăugăm la cele spuse și faptul că „blestemurile dragostei“, atît de răspîndite în lirica erotică feminină, conțin numeroase elemente ale textelor de „făcut“ și „desfăcut“, avem toate temeiurile să credem că o perspectivă psihanalitică sau una demonologică se arată nu numai posibilă, ci chiar promițătoare pentru adîncirea problematicii „Erosului folcloric“.

CÎNTECUL LIRIC – ÎNDREPTAR ÎN *ARS AMANDI*

Pentru păstrarea unei concepții unitare sub aspect metodologic și compozițional, vom rămîne fideli punctului de vedere enunțat la începutul lucrării, conform căruia lungul și anevoiosul drum al dorului este un traseu inițiatic. Lirica de dragoste, care prin totalitatea textelor aparținînd acestei specii folclorice descrie primele tresăriri ale inimii tinere la chemările iubirii și merge pînă la împlinirea acestui sentiment în actul căsătoriei sau dincolo de ceremonialul nupțial, conține numeroase elemente ale străvechilor ritmuri de inițiere a tinerilor. Textul cîntecului nu mai reflectă ritualul de inițiere într-un sens protocolar ; el a preluat doar fragmente, motive și simboluri inițiatice, convertindu-le în mijloace de expresie poetică. Pe lîngă aceste asemă-

Scanned with OKEN Scanner

nări formale, mai există și similitudini și afinități de ordin semantic sau funcțional.

Cîntecul de dragoste, ca și întreaga literatură erotică, chiar și după ce va înregistra saltul de la oralitate la scriere, va fi mereu un îndreptar în arta de a iubi. Asupra acestui aspect al literaturii erotice de la sfîrșitul Evului Mediu și începutul Renașterii va insista Huizinga, subliniind că scrierele de tipul *Le Roman de la Rose* sau *Vita nova* au reprezentat pentru oamenii din acele timpuri un adevărat tezaur de cunoștințe, din care laicii își extrăgeau partea cea mai vie a dezvoltării lor spirituale; educația morală și intelectuală se efectua în cadrul unei *ars amandi* (*Amurgul Evului Mediu*, 167—168). Știm, de asemenea, că poezia truverilor aducea lumini de viață autentică în atmosfera atît de sumbră a epocii, dominată de umbra lui Tanatos și de imaginea „horelor morții" de inspirație creștină. Erosul redescoperit a instituit un adevărat cult al femeii și un nou ideal uman subordonat iubirii, frumuseții și bucuriilor vieții pămîntene. Învățarea artei de a iubi este un proces de modelare a instinctelor și pulsiunilor fiziologice prin intermediul tiparelor culturii; e semnul trecerii de la natură la cultură într-un domeniu important al vieții individului și al colectivității. Încercînd să răspundă la o mulțime de întrebări ce le pune Erosul pulsant și impetuos, cîntărețul popular construiește, prin intermediul mijloacelor specifice genului liric, dar cu preluări din toate formele de manifestare folclorică tradițională, un adevărat „roman al dragostei" cu toate peripețiile cuplului de îndrăgostiți. Vom observa că dorurile poeziei lirice sînt, în covîrșitoarea lor majoritate, „romanțuri" triste. Lucrul acesta, credem noi, nu se întîmplă numai din cauza că „dragostea fericită nu are o istorie" (D. de Rougemont, 76). Motivul chinurilor dragostei și al dorurilor împinse pînă la pragul morții sau al celor redate prin metaforele bolii nu fac excepție de la străvechiul adevăr că orice inițiere constituie fructul unei suferințe. Boala dragostei din poezia lirică continuă să poarte amprenta acelui moment al riturilor de inițiere numit de specialiști „moarte aparentă", aceasta e urmată de o renaștere în vederea unui nou tip de existență a persoanei supusă inițierii. Schema triadică a scenariului inițiatic de tip mitologic compus din moarte (aparentă), însoțită de o călătorie imaginară în lumea spiritelor și de o renaștere întru o nouă viață, se poate reconstitui, în linii mari, și din fragmentele discursului erotic, nu numai din basme, legende sau rituri de trecere.

Scanned with OKEN Scanner

Moartea simbolică, văzută ca despărțire de existența și de habitudinile vieții anterioare, e semnificată de momentul căderii tînărului sau tinerei sub incidența chinurilor dorului ; este o întunecare a minții și o reducere a funcțiilor vitale ale organismului. Călătoria inițiatică înseamnă o peregrinare pe la „curțile dorului", momentul poate cel mai poetic al liricii românești. Renașterea va fi marcată de clipele întîlnirii dintre cei doi îndrăgostiți și de trăirea intensă a iubirii împlinite.

CÎNTECUL DE DRAGOSTE ȘI CĂSĂTORIA

Se observă că în poezia lirică românească dorul este tratat într-o anumită separație de căsătorie și nuntă. După unii cercetători, „căsătoria nu-și află locul în cîntecul de dragoste" (Cîrstean, 169). Poezia erotică pare să neglijeze „dragostea cu acte în regulă", întrucît faza dorului e mai mult un preambul al căsătoriei. Aceasta din urmă nu mai ține de inițierea erotică propriu-zisă ci de un alt rit de trecere, a cărui funcție este inițierea în viața de familie. Latura lor comună constă în faptul că atît inițierea erotică, cît și introducerea în viața conjugală, relevă un simbolism al unificării opușilor, acea *coincidentia oppositorum*, aflătoare la baza oricărei reuniuni fecunde și armonice. În primul caz, discursul erotic urmărește armonizarea „eu-rilor" celor doi îndrăgostiți, ca prim moment al aproximării principiului *masculin* și *feminin* sub vectorul iubirii. Căsătoria, mai bine zis ceremonialul de nuntă, pe care îl vom studia într-un capitol separat al lucrării, va fi dominată de simbolurile conjugării acelorași principii complementare, însă, de data aceasta, în vederea realizării unei instituții sociale, cu toate responsabilitățile ce le incumbă celor doi — calitatea de soț și soție. Dorul, suveran în lirica erotică, va fi înlocuit în poezia nupțială prin simboluri care nu mai sînt cele ale afirmării exacerbate a „eului" subiectului erotic aflat în căutarea și descoperirea persoanei iubite, ci devin semne ale renunțării la o anumită stare de libertate, atît de specifică liricii despre dragostea premaritală. În cîntecele de nuntă, dedicate miresei și mirelui, dorul și dragostea, care i-au frămîntat pe tineri atît de mult în poezia prenupțială, sînt privite ca un

Scanned with OKEN Scanner

„paradis pierdut“ : „Ia-ți, mireasă, ziua bună ... / De la fir de busuioc, / De la fete, de la joc, / De la fir de siminic, / De la drag de ibovnic“ (Cocișiu, 443) ; „Foaie verde ș-un dudău, / Bine mai trăiam flăcău / Cînd eram la taică-meu, / Că-ncălecam calul meu. / Calul meu și șaua mea, / Încălecam cînd vroiam / Și plecam unde doream ...“ (Bîrlea, 1981, 437).

Avem, prin urmare, două cîmpuri sentimentale diferite, două cicluri inițiatice distincte, care, deși sînt contingente și se interferează între ele, rămîn totuși sfere aparte de manifestare a personalității și creativității poetice, fiecare din ele fiind dominată de imperative psihologice și morale proprii. Inițierea erotică, prin descrierea avatarurilor dragostei și stării de dor din care se compune lirica orală, urmează schemele oricărui proces de cunoaștere modelat în termenii unei „pedagogii“ de tip tradițional cu rădăcini în mit, basm și legendă.

LIMBAJELE DRAGOSTEI

Ca și mitul, cîntecul de iubire își are modelul arhetipal în procesele cosmogonice de transformare a haosului în cosmos, urmate apoi de antropogonii și sociogonii (naștere, botez, acte de întemeiere și de civilizare a ambientului etc.). Desigur, cîntecul liric, fiind o exprimare directă a sentimentelor, nu are structura narativă a mitului sau a legendei, el împrumută însă din alte genuri motive, simboluri și imagini izolate, dar și anumite sisteme de coduri și limbaje străvechi peste care s-au suprapus noi modalități de expresie. Printre limbajele cu îndelungată carieră culturală se numără codurile astrale, zoomorfe sau vegetale, limbajul muncilor agrare, limbajul vînătoarei, limbajul trăirilor fizice folosit pentru exprimarea stărilor psihice etc.

Metaforele bolii, cu întreaga suită de chinuri ale îndrăgostiților asupra cărora insistă atît de mult cîntărețul popular, reprezintă un asemenea cod poetic, prin care se redă coborîrea în infernul suferinței psihice generată de sentimentul iubirii, tot așa cum eroul inițiatic din basme descindea în infernul populat de balauri și alți monștri fabuloși și terifianți. Aceste apropieri și similitudini țin de domeniul structurilor profunde ale modu-

Scanned with OKEN Scanner

lui de a percepe lumea, iar la nivelul structurilor de suprafață ele apar ca interferențe de limbaje sau ca preferințe pentru un anumit tip de imagini poetice. Există, deci, în textul liric motivații imediate ale mijloacelor stilistice și motivații mai profunde ce aparțin istoriei culturii și care, de regulă, nu sînt conștientizate în procesul creației sau reproducerii cîntecului. Astfel, *iubire — boală* este un motiv a cărui geneză și motivație de adîncime se întemeiază pe un întreg complex al gîndirii animiste și demonologice, în timp ce funcționalitatea imediată a metaforelor respective, resimțită și înțeleasă de oricine, constă în sublinierea intensității sentimentului spre a impresiona ființa iubită. Deoarece asaltul verbal îndreptat spre alteritate e însoțit și de o acțiune a autosugestiei (îndrăgostitului îi place să pună sare pe rană pentru a se înflăcăra și mai mult), retorica cîntecului alunecă cu multă ușurință spre hiperbolizarea suferințelor dorului. Cîntecele populare repetă în mod constant că în lume nu e o boală mai grea decît dragostea : „Maică, la inima mea, / Ce s-a pus nu se mai ia : / Că s-a pus o boală grea, / Dorul și cu dragostea. / Nici o boală nu-i mai grea / Ca dorul și dragostea“ (*Antol.*, 101).

EROS ȘI TANATOS

Incurabilitatea dorului, atît de des invocată în cîntec, constituie un motiv destinat să sublinieze, pe de o parte, implacabilitatea sentimentului, iar, pe de altă parte, imposibilitatea de a-l trata prin mijloace terapeutice obișnuite : „Cîte boale sînt pe lume, / Toate-mi au leacuri și nume, / Numai boala dorului,/ N-o știe nici doctorii“ (*Antol.*, 26). Nici una din suferințele fizice cunoscute de medicina populară și care sînt nominalizate în textele cîntecelor și descîntecelor (înrudirea etimologică sugerează și o apropiere funcțională !) nu este asociată atît de des cu ideea morții ca boala dragostei și a dorului. În retorica poeziei erotice, verbul *a muri* se conjugă tot atît de frecvent ca și verbul *a iubi* : „Bate, Doamne, pe ăla, / Cine-a făcut dragostea. / De boală zaci și te scoli, / De dragoste stai să mori“ (Viciu, 77) ; „Floricică din ogară, / Dorul badei mă omoară“ (Bologa, 57) ; „Păsărică cîntă-

Scanned with OKEN Scanner

toare, / Adu-mi leac mîndrii, că moare. / Adu-mi leac, din boală-o scoate, / Că nu zace că o doare, / Făr' după badea ei moare" (Viciu, 69); „Eu mă culc și zac beteagă / Șî trii zîle nu mă scol / Și mă las în drum să mor. / Să mă calce carăle, / Ca să vadă mîndrele / Că ce pot dragostile" (*Antol.*, 14).

Dorul îl plasează pe subiectul erotic undeva între viață și moarte, chiar dacă invocarea alternativei morții nu e decît o metaforă a paroxismului iubirii sau un semnal că întîlnirea dintre cei doi îndrăgostiți nu suportă nici un fel de amînare: „Am o mîndră ca o floare. / Mi-o trimis carte că moare. / Nu știu, Doamne, cum aș face, / Să mă duc s-o văz ce face, / Să mă duc să văd cum zace. / Da făcui eu ce putui, / Și mă dusei de-o văzui, / C-o găină fiartă-n oală / Ca să-i dau și să nu moară" (Viciu, 68).

Înfrățirea dintre *Eros* și *Tanatos* cunoaște o dublă tratare în lirica populară. Motivul cuplului inseparabil, care, neputînd face față obstacolelor în calea dragostei, preferă o unire dincolo de hotarele vieții (cf. motivul arborilor îmbrățișați), ne arată că moartea din dragoste este privită cu cea mai mare seriozitate. O altă atitudine se face resimțită față de invocarea de către unul din cei doi îndrăgostiți a morții sale iminente, pentru a obține maximum de profit sentimental. Moartea, în acest caz, rămîne o figură de stil, o stratagemă erotică față de care e posibilă o atitudine ușor ironică. Cum adevărul se găsește întotdeauna la mijloc, poezia erotică, în cea mai mare parte a ei, acceptă următoarea atitudine de compromis: „Și de dor nimeni nu moare, / Dar nici multe zile n-are" (*Antol.*, 16).

EROS, HAOS, COSMOS

Sentimentul iubirii îl scoate pe om dintr-o stare obișnuită a vieții și-l aruncă într-un teritoriu aflat dincolo de limitele existenței perfect cosmicizate. Prin modificările funcțiilor vitale provocate de agenții erotogeni, survine o întunecare a lumii văzută pînă atunci în formele ei distincte și bine rînduite. Această alunecare în haosul sentimental este redată mai ales prin metaforele tulburării minții sau ale stării de beție: „Cine-a-nce-

Scanned with OKEN Scanner

put dragostea / Să i se tulbure mintea, / Că s-a tulburat și-a mea / De cînd am gustat din ea" (FOM, IV, 711); „Trec pă drum, clatin din cap, / Lumea zice că sînt beat, / Dar eu sînt amorezat / De nevastă cu bărbat" (*Antol.*, 296).

Pierderea sau modificarea funcțiilor organelor de simț a fost întotdeauna o însușire a eroilor din mit sau basm, care transgresează faza morții aparente. Despre o stare asemănătoare vorbește și cîntecul popular; dragostea pare însoțită de închiderea canalelor de percepție a lumii exterioare: „Foaie verde grîu mărunt, / De amurezat ce sînt, / Nu văz luna de pe cer, / Nici soarele la apus; / Nu văz iarba pe pămînt, / Nici luna pe cer mergînd, / Nici soarele răsărind, / Nici stelele strălucind" (Teod., 368).

În virtutea unei legături indisolubile, care în concepția populară unește și armonizează microcosmosul ființei cu macrocosmosul, haosul trăirii erotice este extrapolat cauzal asupra dezordinii ce se instaurează în natură în momentul cînd subiectul cade sub incidența dragostei. La nivelul unei interpretări ce ține de retorica poeziei, avem în acest caz figura „participației naturii" la sentimentele oamenilor: „De oftat ce-am tot oftat Soarele s-a-ntunecat, / Luna n-a mai luminat" (Teod., 324); „Oftai azi și oftai mîine, / Oftai patruzeci de zile, / De oftatul meu și al tău / S-a mîniat Dumnezeu: / Nici nu ninge, nici nu plouă, / Nici noaptea nu cade rouă" (*Antol.*, 103).

Criza erotică semnifică sfîrșitul unei perioade relativ senine din viața omului, perioadă asociată cu copilăria și preadolescența. De aceea, cîntecul devine pentru ființa îndrăgostitului o modalitate catartică, un mijloc de descărcare a tensiunii psihologice, iar pentru fata sau flăcăul, care capătă dreptul de a frecventa o șezătoare și de a juca la horă, un gen de propedeutică menită să-i pregătească psihologic să reziste șocului primei îndrăgostiri. Simptomatologia dragostei, descrisă în atîtea felurite registre stilistice, rămîne totuși neconvingătoare dacă nu este străbătută de fiorul unei sincere trăiri a dramei iubirii: „Bade, dragostile tale / Mi-au scurtat zilele mele; / Eu mă jur și nu mi-e greu, / Că eu mor de dragul tău / Cum n-a murit neam de-al meu...; / Pentru tine, bade dragă, / Cămașa pe spate-mi arde, / Pe spate și pe piept, / Eu de dorul tău mă-nec!" (Fried., 56).

Scanned with OKEN Scanner

DIN NOU DESPRE „MAGIA DRAGOSTEI"

Chinurile iubirii, întregul cortegiu de suferințe provocate de dragoste, sînt privite ca invazii ale unor forțe irațională în microcosmosul ființei umane. Mentalitatea populară vedea în orice perturbare a ordinii lucrurilor un act de agresiune din partea puterilor oculte, mijlocită sau înlesnită prin acte și manipulații magice ale unor persoane ostile. Dragostea și magia, mai precis „magia dragostei" este o temă ce revine mereu în discursul erotic. Vraja, odată admisă printre cauzele apariției dragostei și printre motivațiile unor manifestări paroxistice ale trăirii erotice, generează un limbaj, un cod poetic aparte. Vocabularul erosului demonologic va depăși granițele liricii, devenind un bun al limbii comune. Expresii ca *a vrăji pe cineva, farmecele iubirii, ființă fermecătoare* și multe altele ne trimit la o veche perioadă a gîndirii tradiționale, atunci cînd Erosul și magia se împleteau într-un ciudat ghem de relații cauzale. Ele fac acum parte din zestrea anecdotică a trecutului cultural și constituie un prilej de amuzament pentru contemporanul tînăr sau vîrstnic, pus la punct cu problematica „Erosului științific". În textul cîntecului popular, invocarea actelor de magie sentimentală nu mai este întotdeauna însoțită de notele de gravitate cu care era tratată această temă în descîntecele de făcut și desfăcut, dar nici dezavuată în întregime. Cîntărețul apelează la lexicul din domeniul tehnicii vrăjilor mai ales cu scopul de a sublinia seriozitatea sentimentului și pentru a scoate în evidență un gen de predestinare și fatalitate în dragoste. Îndrăgostitul ne pare adesea ca un ins iremediabil pierdut din cauza numeroaselor farmece ce s-au exercitat asupra sa. Putem lesne ghici că victima predilectă a farmecelor e de gen masculin, iar *Medeea* din satele noastre devine stăpînă absolută asupra voinței flăcăului: „Vai de mine, amar de mine! / Fugit-am, mîndro, de tine / De trei luni și de trei zile / Să găsesc pace și mile, / Că tu rău m-ai fermecat / Cu trei paie de la pat, / Cu o schiță din portiță, / Și cu fire din cosiță" (Alecsandri, 306); „Pe dealul cu lilion / Mere caru' lu' Ion; / Caru' mere-mpedecat / Și Ion e mort de beat; / Dar nu-i beat de băutură, / Că-i beat de fermecătură; / Căci cine l-o fermecat? / Două fete din Banat" (LĐ, 386); „Foaie verde și-un spănat, / Nu ți-a fost, puică, păcat / C-am fost tînăr neumblat / Și tu rău m-ai fermecat / Cu trei paie de la pat, / Cu trei flori /

Scanned with OKEN Scanner

Din trei grădini, / Cu apă din trei fîntîni, / Să n-am stare, / Alinare, / Ca Dunărea cînd e mare" (Tocil., 845) ; „— Desfă, mîndro, ce-ai făcut / Să nu bat boii mai mult. / Boii-i bat și boii mor / Și rămîne-al meu ogor. / — Bată-i, badeo, să te calce, / Ce-am făcut n-oi mai desface. / Căci din urmă ți-am luat, / Din păr galben ți-am tăiat / Și le-am legat laolaltă / Și le-am dat calea pe apă" (LD, 387).

DRAGOSTEA ȘI SIMBOLISTICA ELEMENTELOR

Din multe exemple citate pînă acum se putea observa că limbajul bolilor și al suferințelor de tot felul, ca și acela al practicilor magice, se întrețese cu alte sisteme de expresie poetică. Printre acestea se numără și codul elementelor și stihiilor naturii, prin care se conotează diverse aspecte ale trăirii erotice. Ca orice act cosmogonic prin care se zămislesc lumile și care reprezintă un model arhetipal al oricărei întemeieri și apariții, nașterea sentimentului erotic (erotogonia) nu poate să se dispenseze de participarea principalelor stihii ale naturii : *focul, apa, aerul, cerul, pămîntul.*

DRAGOSTEA ȘI FOCUL SAU „FOCUL DRAGOSTEI"

Focul, cu întreaga tipologie a combustiei, reprezintă o metaforă predilectă prin care se redă intensitatea și chinurile, devastatoare pentru suflet, ale dragostei : „Că iubirea e din pară : / Te arde și te omoară" (Teod., 352) ; „Foaie verde sălcioară, / Foc, foc, foc la inimioară : / Foc la inimioara mea, / Și nu-l știe nimenea" (Teod., 371) ; „Două doruri la un loc, / Nu-ți mai trebuie alt foc" (*Antol.*, 19) ; „Arde inimioara-n mine, / Ca s-un cuptoraș de pîne. / Arde, arde, nu mă stînge / Șapte gîrle de mi-ar curge" (*Antol.*, 106).

Tema dragostei-flacără ce pîrjolește sufletul, topindu-l ca pe o bucată de ceară sau prefăcîndu-l în scrum, se bucură de o

Scanned with OKEN Scanner

largă circulație în lirica universală; ea constituie un motiv dominant în poezia cultă românească din secolul al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea (cf. G. Sorescu, 25). Se consideră, în genere, că acest motiv a fost preluat la noi din lirica universală petrarchizantă, din poezia Pleadei sau din versurile poeților neoanacreontici. Desigur, influențele străine nu trebuie să fie neglijate cînd e vorba de un *topos* universal, deși în cazul de față nu putem să subapreciem filonul poeziei populare ce preia o tradiție milenară a simbolisticii și mitologiei focului.

În credințele popoarelor străvechi stihia focului a fost asociată vieții, dragostei și sexualității, focul fiind implicat și în toate riturile și probele de inițiere. „Știm că în riturile inițierii, neofiții erau supuși, în cele mai diverse forme, acțiunii focului. Tinerii erau ținuți deasupra focului 4—5 minute, presărați cu tăciuni și cenușă fierbinte. Se considera că, în timpul inițierii, tînărul căpăta un suflet nou, devenea un om nou. Eroii basmelor și miturilor, arzînd, își dobîndesc tinerețea" (Propp, 1976, 110). La vechii persani, inițierea în cultul lui Mithra includea și proba expunerii la foc, socotită tot atît de importantă ca și îmbăierea în sîngele taurului sacrificat cu această ocazie. Amintirea ritului inițierii prin foc o păstrează și mitologia greacă; se povestește astfel că Tetis, mama lui Ahile, îl expunea, noaptea, pe fiul ei la flăcările vetrei, pentru a-i conferi divinitatea și nemurirea, distrugînd prin puterea stihiei pirice natura muritoare a lui Peleu, tatăl copilului. Dar acesta o urmărește și-i smulge odrasla, rămînîndu-i călcîiul necălit la foc.

Ca unul din elementele principale din care este clădit cosmosul, în vechile concepții cosmogonice focul va fi considerat un principiu creator și energetic ce menține atît viața naturii, cît și viața fizică și psihică a omului. În sistemul de corespondențe dintre macrocosmos și microcosmos, stabilite de gîndirea mitico-simbolică, focul se asociază cu sîngele, iar acesta, la rîndul său, era privit ca purtător al forței vitale, ca suport cauzal al tuturor manifestărilor active ale persoanei, de la furia belicoasă pînă la ardența și impetuozitatea în dragoste. Studiile etimologice ne arată că în majoritatea limbilor indo-europene cuvintele din grupul „mînie", „frenezie", „patimă" sînt înrudite cu focul. Protoslavul *kupěti,* format de la rădăcina indo-europeană *kup-* (pe care o găsim în numele zeului *Cupidon),* dă în limbile slave orientale numele zeului păgîn al dragostei *Kupalo.* Asociat mai tîrziu cultului creștin al lui Ioan Botezătorul, el

Scanned with OKEN Scanner

va fi cunoscut mai mult sub numele de *Ivan Kupalo*. Sărbătoarea acestui protector al dragostei și fecundității va avea loc în ziua solstițiului de vară, cînd se aprindeau focurile rituale peste care săreau tinerii și se organizau petreceri cîmpenești pe malurile lacurilor și rîurilor, ce perpetuau străvechile rituri precreștine ale „dragostei libere" (Ivanov — Toporov, 1974, 217—258). Din același nucleu lingvistic și simbolic derivă și numele zeului latin al dragostei *Cupido(n)*, înrudit cu *cupido* „dorință", *cupiu* „a dori". Este interesant că substantivele slave *gore* și *pečal'*, desemnînd sentimentul de întristare și amărăciune maximă, sînt etimologic legate tot de foc și ardere. În acest context indo-european, nu pare deloc surprinzător că dorului românesc, provenit din latină (lat. pop. *dolus* <*dolere* „a durea"), i se atribuie în folclor tot o natură pirică și calorică.

Complexul eroto-piric apare destul de clar în ritualurile aprinderii „focului viu", prezente în credințele și religiile de tip solar și uranian. Aceste focuri sacre se obțineau, de regulă, prin frecarea a două bețișoare de lemn ; unul din ele era asociat principiului masculin, iar celălalt — principiului feminin. Arhetipul unui asemenea simbolism îl găsim în aprinderea focului ritual vedic, unde bețișorul de sus se numea *párajanana* și se asocia forței masculine, iar cel de jos — *arani* și simboliza stihia femininului. Simbolismul sexual se păstra și în relația dintre foc *(agni)* și vatră *(vedi)* încorporată într-o mulțime de obiceiuri familiale și rituri de trecere, precum nașterea, căsătoria, înmormîntarea. Asocierea focului cu dragostea și procreația, iar în sens larg, cu orice început din natură și societate, se întîlnește și în afara domeniului cultural indo-european. În miturile papuașilor din Noua Guinee, actul civilizator al descoperirii focului este intim legat de aflarea tainei procreației. Eroul civilizator *Angatai* îi învață pe oameni să obțină focul prin frecare și înfăptuiește primul act sexual cu o femeie (Putilov, 31). La festivitatea focului sacru statal în vechiul Loango (la nord de vărsarea rîului Congo), care se stingea la moartea unui suveran și se reaprindea la ungerea noului rege, participa o pereche de tineri virgini. Ei învîrteau un baston numit „lemnul-bărbat" într-o bucată de lemn culcată orizontal, numită „lemnul-femeie", pînă la aprinderea focului, iar apoi săvîrșeau în fața asistenței prima și ultima lor împreunare sexuală, căci după aceasta erau aruncați într-o groapă și astupați cu pămînt (Frobenius, I, 194).

Scanned with OKEN Scanner

Numeroase sînt mărturiile etnografice ce atestă prezența cultului „focului viu" în aria culturală dacoromână (Cf. I. Muşlea, II, 389—396 ; Germina Comanici şi alţii, 71—77). Aceste obiceiuri situează simbolismul stihiei focului într-un ansamblu de semnificaţii şi credinţe universale, în care asocierii dintre foc şi dragoste îi revine un loc important. Chiar şi atunci cînd laturile erotico-sexuale ale simbolismului focului tind să se estompeze, ele se reconstituie relativ uşor prin analiza întregului complex piric. De exemplu, focurile de la Lăsatul Secului, cunoscute sub denumirea de *alimori, hodăiţe* sau *priveghi,* pe lîngă rostul lor magico-agrar de încălzire a pămîntului roditor, mai aveau şi funcţia de incitare a fetelor, rămase nemăritate, la dragoste şi fecunditate, căci obiceiul conţinea strigarea peste sat a unor cuplete satirice la adresa lor.

În momentul apariţiei şi constituirii poeziei erotice, multe din practicile folosirii focului ritual mai erau în viaţă, iar dacă unele din ele între timp dispăruseră, nucleele şi asocierile semantice stabile au continuat să supravieţuiască în diverse forme. Ele se păstrau mai cu seamă în tiparele limbii, unde întregul complex lexical al pasiunii este dominat de metaforele focului, ale arderii şi ale căldurii : *a se înflăcăra, înflăcărare, a se înfoca, înfocare, a se aprinde, a arde (de dorinţă), a fi foc şi pară, văpaia inimii* etc. *Dicţionarul de epitete al limbii române* de Marin Bucă înregistrează un număr impresionant de adjective „pirice" şi „termice" de care sînt cu regularitate însoţite cuvintele *dragoste, iubire, dorinţă* (aprinsă, caldă, fierbinte, înflăcărată, înfocată, nestinsă etc.). Nu ne va mira deci faptul că metafora combustiei reprezintă figura dominantă sub semnul căreia se desfăşoară iniţierea erotică, iar motivul *dragoste-foc* înregistrează un număr aproape inepuizabil de variaţii, de la căldura sentimentului de duioşie pînă la vîlvătăile pîrjolitoare ce prefac inima în scrum. Cîntece întregi sînt izvodite pe motivul focului care a cuprins făptura îndrăgostitului, întrecînd prin intensitate şi prin consecinţele sale devastatoare orice incendiu. Pot fi citate, în acest context, cîntecele lui Petrea Creţul Şolcan, înregistrate de G. Dem. Teodorescu, *Foc la inimioară* şi *Arde foc în Bucureşti :* „Foaie verde sălcioară, / Foc, foc, foc la inimioară ; / Foc la inimioara mea, / Şi nu-l ştie nimenea / Afar' numai de puica. / Strig pe puica, nu m-aude / Şi, d-aude, nu-mi răspunde, / Focul inima-mi pătrunde. / Arde focul şi mă-ncinge, / Nimenea nu-l poate stinge, / Decît numai puicuţa, /

Scanned with OKEN Scanner

Puicuța cu gurița. / Foc la inimioara mea / Cît ar arde Slatina, / Slatina și Craiova" (Teod., 371) ; „Arde foc în București, / Merg scînteile-n Popești / Și dogoarea la Ploiești, / Iar lumina-n Cîmpina / La cocoana Joița. / Arde focul și se-ntinde : / Bucureștii nu s-aprinde, / Numai inima-mi coprinde / Și cu flăcări mi-o încinge, / Șapte județe nu-l stinge : / Nici scripcarul / Cu scripca, / Nici cobzarul / Cu cobza, / Nu-mai puica cu gura / Îi potoale arsura" (Teod., 372).

Imaginea focului servește, în primul rînd, drept metaforă a intensității sentimentului, dar nu lipsesc nici alte ipostaze semnificative ale simbolismului piric. Astfel, întîlnim mitul „călirii lui Ahile la foc", desigur, într-o variantă autohtonă, incifrat într-o strigătură referitoare la o practică magică ancestrală : „M-a făcut maica la foc, / Ușurel și bun de joc ; / Hora este de-nvîrtit / Și fetița de iubit" (FOM, III, 255).

Nu lipsește nici ideea referitoare la ambivalența focului, stihie ce purifică și recreează, dar și distruge. Metafora văpăii devastatoare servește drept lecție de iubire menită să tempereze firile prea aprinse și incapabile să respecte simțul măsurii în comportamentul lor erotic : „Foaie verde ș-o lalea, / Mai încet cu dragostea / Că s-aprinde braniștea / Și ne-aude cineva / Și ne trece Dunărea. / Dragostea să ardă-ncet. / Ca jărăgaiul din țest ; / Să nu ardă vălvătaie / Cum arde focul de paie. / Cum a ars — cum s-a topit / Și nimic n-ai folosit" (FOM, IV, 370).

DRAGOSTEA ȘI STIHIA ACVATICĂ

Reconstituirea unei „gramaticii a dragostei", țesute pe contururile scenariului inițiatic ce ordonează semnele și figurile discursului erotic, ne duce la un alt simbol arhetipal, complementar focului, reprezentat de stihia *apei*. Focul și apa se întîlnesc în numeroase vecinătăți sintagmatice, care reliefează opoziția dintre aceste două elemente ale naturii. Apa este remediul mai mult sau mai puțin eficient împotriva focului prea arzător al dragostei : „Nu știu luna pe cer merge, / Ori puica la apă trece. / Să-mi aducă apă rece / Cine bea de dor îi trece" (Teod., 368) ; „Dară doru' nu se vinde, / Căci ca focu' să aprinde / Și

Scanned with OKEN Scanner

arde ca un cărbune, / Pe inima mea se pune / Și nu-l pot stinge ușor / Nici cu apă de izvor, / Nici cu apă din fîntînă, / De-i turna o săptămînă" (*Antol.*, 19).

Nu trebuie să înțelegem că rolul apei este redus la acela al unui „hidrant" destinat să stingă dragostea. Metafora apei apare mai ales ca remediu de „alinare" a dorului, adică drept mijloc poetic prin care se desemnează împlinirea iubirii. Apa tuturor fîntînilor, izvoarelor și lacurilor iubirii apare ca substanță încărcată cu semnificații feminine. Ea perpetuează în lirica populară un simbolism ancestral, fiind mereu asociată cu iubita și cu sfera feminității. Considerată în mitologie și în simbolistică materie primă, mediu și agent al regenerării, apa va fi puternic feminizată în tradiția culturală universală și opusă stihiei focului. Distrugînd seceta, opera focului ceresc sau infernal, stihia acvatică se prezintă ca învingătoarea elementului piric ; ea îl calmează încorporîndu-l pentru a da naștere unei noi forme de energie și viață. În multe religii politeiste existau divinități-perechi, zeul reprezentînd principiul focului masculin, iar zeița (sau zeițele) figurînd elementul acvatic și feminin. Apele cosmice din mitologia vedică erau personificate în zeițele *Apas*, femei tinere de o rară frumusețe, conduse de zeul soarelui *Savitar*. Vechiul simbolism al elementelor polare *foc-apă* va fi preluat în *Biblie*. Una din pildele lui Solomon, referitoare la fidelitatea bărbatului față de femeia sa, sună astfel : „Bea apă din fîntîna ta și din izvoarele puțului tău" (*Pildele sau proverbele lui Solomon*, 5.15). Despre simbolismul feminin al apei și cel masculin al focului vorbesc și primii filozofi creștini. Pentru *Lactanțiu* (sec. III—IV e.n.), căldura și umiditatea sînt două principale începuturi contrare, create de Dumnezeu, pentru producerea și menținerea vieții tuturor ființelor pe pămînt. Unul din aceste începuturi stă la baza sexului masculin, celălalt — la a celui feminin ; unul este activ, celălalt pasiv. „Anticii — menționează Lactanțiu — foloseau simbolurile focului și apei la ceremonia căsătoriei, deoarece considerau că numai căldura unui sex și umiditatea celuilalt servesc la formarea și înmulțirea ființelor vii. În acest caz, umiditatea constituie începutul trupului, iar căldura a sufletului" (apud Bîcikov, 175).

„Iremediabila feminitate a apei" (Durand, 123) și caracterul ei de element „legănător" și matern sînt relevate de toate ana-

Scanned with OKEN Scanner

lizele reveriilor poetice și de sondajele onirice : „Les images de l'eau donnent à tout rêveur des ivresses de féminité“ (Bachelard, 55). Apa este simbolul adînc, organic al femeii care nu știe decît să-și plîngă durerea ; ochii ei se umplu atît de ușor de lacrimi în clipe de tristețe sau bucurie.

Numeroase elemente ale simbolismului feminin al apei sînt prezente și în cultura tradițională românească. În afara credințelor în diferite spirite acvatice de tip feminin (știme, iele, rusalce etc.), se înregistrează o serie de motive ale colindelor de fată, unde eroina apare asociată stihiei acvatice : ea își are grădina pe malul mării, trece o apă șezînd într-un leagăn de aur prins între coarnele taurului sau cerbului etc. În ceremonialul de nuntă este prezentă, într-o seamă de acte magico-rituale, *apa neîncepută*, semnificînd-o pe tînăra mireasă. Sînt și o serie de mărturii etnologice ce vorbesc mai explicit despre relația intimă dintre femeie și elementul acvatic. De ziua Iordanului (sf. Ion), sărbătoare avînd un substrat păgîn legat de cultul apelor, oamenii „se iordănesc“, adică se udă unul pe celălalt ; „îl serbează mai mult femeile ; se adună seara în cete, fac chefuri și jocuri fără bărbați“ (Fochi, 1970, 147). Printre numeroasele datini și practici rituale cuprinse în *Călindariul* lui S. Mangiuca este consemnat și următorul obicei : „23 Mărțișoriu (Miercuri), cînd cade mijlocul paresimilor socotind 48 de zile între Dumineca lăsatului secului de brînză și Paști ; spelarea pre fetia a fetelor la rîu cu apa curgătoare, cînd trage clopotul la primul priveghiu“ *(Călindariu* 1883, martie). Semnificația feminină a apei era încă vie în reprezentările locuitorilor satelor românești la sfîrșitul secolului trecut, căci Elena Niculiță-Voronca primește următorul răspuns la una din întrebările cercetării sale etnologice : „Apa e femeie, că la fîntînă mergem cu cofa și cu donița la vacă, să ne dea lapte ; și fîntîna are izvor, vine de apă, cum are și vaca vine de lapte“ (*Datinile și credințele poporului*, 873). Nu intrăm în detaliile întregului complex de reprezentări și credințe ce atestă legătura între simbolica apei și femeie. Cele cîteva exemple credem că sînt suficiente pentru a proba afirmația noastră că apariția metaforei acvatice în lirica de dragoste și asocierea apelor cu iubita este predeterminată de o îndelungată tradiție culturală.

Scanned with OKEN Scanner

FÎNTÎNA ÎNDRĂGOSTIȚILOR

Motivul arhetipal al apei feminine (*aqua femina*) apare mai frecvent în lirica de dragoste concretizat în imaginea *fîntînii* sau *izvorului* din care iubitul caută să-și astîmpere dorul. Fîntîna apare și în geografia Erosului ca loc preferat de întîlnire a îndrăgostiților. De o largă răspîndire se bucură tema poetică a prefacerii fetei într-o fîntînă în urma unei iubiri nefericite. De altfel, tema fîntînii asociate tinereții feminine este familiară tuturor artelor reprezentative din diferite epoci. Ion Biberi, analizînd tabloul lui Ingres „Izvorul", arată că el înfățișează grația puberă ce se dezvăluie în puritatea formelor fetei cu ulciorul : „Formele gracile, sînii elastici, unduirea corpului în iradierea tegumentelor fine, expresia nelămurită a feței, se îngemînează revărsării apelor limpezi din ulciorul purtat pe umeri — imaginea simbolică a fecundității potențiale. Izvorul este un început, ca și puritatea fecioarei, conținînd în sine dezvoltări ulterioare" (*Eros*, 88).

Imaginea fetei luînd apă la o fîntînă sau scena întîlnirii îndrăgostiților lîngă cișmeaua satului a fost atît de suprasolicitată într-o anumită artă de tip „poporanist", încît nici un cercetător nu mai cutează să zăbovească asupra acestui *topos* decăzut aproape la nivelul unui *kitsch*. Avem în vedere, desigur, arta pseudo- sau parafolclorică, deoarece în cîntecul liric autentic tema fîntînii e aureolată de o poezie autentică : „La fîntîna din răzor, / Sub umbra de pomișor, / Se-ntîlnește dor cu dor / Și se iubesc pînă mor" (JB, 248). Alegerea fîntînii ca loc preferat de întîlnire trebuie să aibă motivații mai adînci, mai ales că e vorba de un motiv universal. În spațiul culturii ebraice, cuvîntul care desemnează fîntîna are și sensul de femeie sau soție (Chevalier, 788). În *Zohar*, puțul alimentat de un izvor sau o vînă de apă este simbolul reunirii între bărbat și femeie. Legendele biblice ne povestesc despre mai multe întîlniri lîngă un puț avînd semnificația unor întemeieri. *Isaac*, aflîndu-se în Mesopotamia, urma să se căsătorească cu fata pe care o va întîlni lîngă o fîntînă și care îi va da de băut lui și cămilelor sale ; aceasta va fi preafrumoasa Rebecca, viitoarea mamă a lui Iacov. La rîndul său, Iacov va face cunoștință cu Rahela tot lîngă o fîntînă, ca simbol al începutului, renașterii, nunții divine și a fertilității. În *Cronica* lui Nestor, cel mai vechi text istoric rus, se spune că membrii unui

Scanned with OKEN Scanner

trib al slavilor, cel al drevlianilor, răpeau fetele cînd veneau la fîntînă. Aproape peste tot în lume unde se înregistrează cultul fîntînilor, ele sînt asociate unor divinități feminine. Nimfele din antichitate sau alte spirite feminine de tip acvatic preferă să se adune sau să-și petreacă viața lîngă diferite surse de apă. Momentul epifaniei lor este mijlocul zilei, de unde interdicția existentă la multe popoare de a se apropia de fîntîni în amiază, pentru a evita pericolul de a fi cuprins de un entuziasm nimfoleptic, asociat în primul rînd tentațiilor erotice (Eliade, 1964, 178).

Metamorfoza eroinelor în fîntîni apare ca un alt motiv stabil răspîndit în basmele și legendele popoarelor. În povestea românească *Țugunea, feciorul mătușii,* una dintre femeile zmeului omorît de erou se preface în fîntînă : „O fîntînă / Lină / Cu apă puțină, / Apă limpejoară / Ca o lăcrămioară“ (Teod., 472). Tema prefacerii fetei într-o sursă de apă o regăsim, în diferite forme și variante, și în lirica de dragoste. Mai des ea revine sub înfățișarea unei confesiuni lirice a fetei, aflată într-un impas erotic, care regretă faptul că nu i-a fost dat să devină o fîntînă din care să bea feciorii : „De-ar fi știut maică-mea . . ., / Pe mine nu mă făcea. / Decît m-ar fi făcut fată, / Mai bine-o stîncă de piatră ; / Lîngă stînc-o fîntînea, / Cine trece apă bia, / Pe mine mă pomenea, / Mai mare pomană avea“ (*Antol.*, 389) ; „Mămucă, cîn' m-ai făcut / Mai bine să fi făcut / Nouă mori, nouă vîltori, / Nouă struțuri de feciori, / Nouă fîntînele reci, / Între două dealuri săci / Și din gurioara me, / Să fi făcut fîntîne ; / Și din picioarele mele, / Să fi făcut scăunele ; / Și din mîna me cea dreaptă, / Pahară de băut apă“ (*Antol.*, 389—390).

Dorința de a se metamorfoza în fîntînă sau în izvor, la care să vină să-și potolească setea trecătorii, dar mai cu seamă iubitul, e rostită de fată a cărei dragoste rămîne neîmplinită. Realizarea comuniunii cu făptura iubitului este proiectată, în felul acesta, pe un plan simbolic, aidoma nunții cosmice a ciobanului mioritic : „Fă-mă, doamne, ce mi-i face : / Un ruguț verde de mure / La poalele de pădure ; / Ori izvor cu apă rece, / Cine-a bea de dor i-a trece. / Știu că ar veni și mîndru / Ca să-și astîmpere doru“ (FA, 305). Potolirea setei dintr-o fîntînă reprezintă așadar, o străveche metaforă a dragostei împărtășite, a gustării din dulcele fruct al iubirii. De aceea, în cîntecul liric, apa băută din găleata sau din cofa oferită de iubită alină, ca prin farmec, dorul cel mai arzător : „Trecui asear' pe ulița / Mă-ntîlnii cu-a mea

Scanned with OKEN Scanner

mîndruță. / Avea două vedre-n mînă, / Cu apă de la fîntînă. / — Dă-mi, mîndro, să beau și eu, / Să-mi treacă de dorul tău" (Mohanu, 391). Prin mecanismul unui transfer metaforic sau metonimic, băutul apei este asimilat cu deliciile sărutului, iar fîntîna cu gura iubitei : „Măi, bădiță, — a mea guriță / Face-o-aș fîntîniță / Și buzele izvorele / Să bei tu, bade, din ele" (Papahagi, 1967, 130).

Drumul inițierii erotice, care trece în mod obligatoriu pe lîngă o „fîntînă cu apă lină" ce alină dorul și ostoiește focul dragostei, ne-a dus spre cel de al treilea grup de simboluri și imagini poetice legate de configurarea „teritoriului Erosului".

Scanned with OKEN Scanner

4. PARADISUL DRAGOSTEI

În lumea imaginarului și a mito-poeziei există întotdeauna o legătură intimă și profundă între acte, întîmplări și locurile unde ele se desfășoară. Determinările spațiale sînt puternic semantizate și încărcate cu conotații negative sau pozitive.

GEOGRAFIA EROSULUI

Mediul firesc în care se derulează povestea de dragoste a cîntecului poate fi, desigur, satul cu șezătorile și horele sale, cu întîlnirile tinerilor pe uliță sau pe cărările ce duc spre pajiști, păduri sau izvoare. Toate aceste elemente ale geografiei satului au fost transferate și poetizate în spațiul liric al cîntecului de dragoste : „Trec pi-aici pi lîngî tini, / Ardi inima în mini, / Trec pi-aici pi lîngă drum, / Lumina-mi zîci cî-s nebun, / Trec pi-aici pi lîngî casî, / Inimioara-n mini îi arsî, / Trec pi-aici pi lîngă gard, / Lumia-mi zîci cî sînt bat, / Dar eu sînt amorizat / Di-o nevastă cu bărbat“ (Canianŭ, 38) ; „Șede Petrea în portiță, / Mîndra trece pe uliță, / El grăi, ea nu grăi, / Inima lui se topi“ (Viciu, 96) ; „Pe drumul Oltului, / La fîntîna satului, / Multe perechi se-ntîlnesc, / În apă se oglindesc, / În vînt șoapte răspîndesc“ (Tocil., II, 170).

Parcurgînd corpusul poeziei lirice, vom observa însă o vădită preferință pentru transferarea spațiului erotic în locuri mai tainice, depărtate de lumea satului. Iubiții, de regulă, evadează

Scanned with OKEN Scanner

în mijlocul naturii, preferînd grădinile, viile, crîngurile și pădurile : „Cînd toca la Radu-vodă, / Eu stam cu puica de vorbă, / Ș-o țineam de cingătoare, [. . .] / Cînd toca la liturghie, / Eu stam cu puicuța-n vie, / Și ședeam pe pajiște, / Și vorbeam de dragoste“ (Teod., 361) ; „Numai cel ce te iubește, / Tot ăla te lecuiește. / Pe mine cin' m-a iubit, / Tot ăla m-a lecuit. / Mă dusei cu Leana-n crîng, / Să-mi dea leacul mai curînd . . .“ (*Antol.*, 101).

Invocația „Hai, iubito . . . !“, întîlnită într-un mare număr de cîntece românești, vine să sublinieze faptul că inițierea erotică presupune desprinderea de cotidian și ieșirea în lumea liberă a naturii guvernată de alte legi decît cele ale convenienței-lor sociale, după care este modelată viața cotidiană a satului : „Hai, iubită, în livadă, / Nimeni n-are să ne vadă, / Să culegem floricele / Și să-ți spun tainele mele. / Hai, iubită, la părău, / Și n-are să-ți pară rău, / Vom sta și vom sfătui, / De dragoste vom vorbi . . . / Hai, iubită, în grădină, / Unde-i floare de sulcină, / Să dormim pe pat de flori / De cu seară pînă-n zori“ (Fried., 125).

Dacă natura oferă îndrăgostiților cadrul prielnic manifestării libere a sentimentelor, satul este adesea zugrăvit ca locul unde încolțesc toate vrăjmășiile, pizmele și piedicile în calea iubirii tinerilor : „De cînd, dragă, ne-am iubit / Dușmanii ne-au îngrădit / Nu cu pari, nici cu nuiele ; / Numai cu cuvinte rele“ (Teod., 366) ; „Frunză verde, trei alace, / Lasă-mă, măicuță-n pace, / Să trăiesc cu mîndrele / Ca codru cu frunzele !“ (JB, 60) ; „Hai, mîndruță, să fugim, / Să fugim, / Să pribegim, / Unde-om putea să trăim ; / Că satul ni s-a mărit, / Dușmanii s-au înmulțit / Și nu mai e de trăit“ (FOM, II, 442).

Opoziția, atît de relevantă pentru poezia orală de dragoste, dintre *sat* (lumea convenienței și îngrădirilor) și *natură* (lumea libertății) se înscrie pe linia polarității *natură-cultură*, fundamentală pentru întregul univers al gîndirii tradiționale. Dacă în cele mai multe genuri ale creației folclorice (basm, legendă, colind, descîntec etc.), locurile și spațiile cosmicizate și culturalizate (satul, grădina, casa, ograda etc.) poartă, de regulă, conotații pozitive, opunîndu-se naturii neexplorate de om, sălbăticiei și haosului (cf. pădurile neumblate, munții prăpăstioși, rîpele și văile întunecate etc.), în lirica de dragoste valorizările axiologice sînt, în bună măsură, schimbate.

Scanned with OKEN Scanner

PĂDUREA – SPAȚIUL EROSULUI

Ca simbol al dragostei libere și ca spațiu al iubirii apare mai ales *pădurea,* în care, mai tîrziu, eroul din poezia romantică își va striga în voie iubita. Prin poezia de dragoste și prin cîntecul haiducesc, pădurea (codrul) va intra în tezaurul de imagini și înțelesuri ale liricii noastre populare, fertilizînd apoi poezia cultă (Papadima, 84).

Codrul, zonă de refugiu pentru cei bîntuiți de Eros, devine un sanctuar unde se oficiază marile mistere ale inițierii în dragoste. În literatura cultă, bucolismul refugiului erotic va aparține atît unui clasicism întîrziat (G. Sorescu, 67), cît și romantismului ; acesta din urmă va modifica însă accentele și va adăuga noi semnificații retragerii în natură și înfrățirii cu codrul. „La Alecsandri (prin poezia populară) și la Eminescu (printr-o filozofie de tip naturist) — remarcă E. Simion — aventura erotică se termină în codru : o ieșire din raza civilizației, un mister în lumea elementelor, o adormire din care sexualitatea este complet eliminată" (*Dimineața poeților,* 308). Dacă afirmația criticului e justă, și nu avem mari îndoieli în privința validității ei, funcția simbolică a pădurii ca paradis al Erosului folcloric conține totuși anumite note specifice. Cercetătorii folclorului au subliniat mai ales determinările sociale ale retragerii tinerilor sub pavăza verde a pădurilor. „În codru — scrie O. Papadima — se refugiau tinerii care aveau necazuri de iubire, desigur, în primul rînd, din pricina opoziției părinților, care vedeau în căsătoriile copiilor un mijloc de a mai sălta din nevoi" (*Lit. pop. română,* 80). Fără îndoială, factorii de natură socială nu pot fi nicidecum ignorați în analiza întregului complex de relații între oameni și păduri în spațiul culturii românești. Determinările sociale trebuie însă să le adăugăm, de fiecare dată, cînd e vorba de un fenomen artistic, și o serie de temeiuri și explicații de ordin cultural, legate de tradițiile și mentalitățiile pe care se sprijină lirica populară. Să nu uităm că în ceremonialul de nuntă mireasa nu plînge întotdeauna de soarta amară ce o așteaptă la casa mirelui, așa cum ne-au obișnuit să ne acrediteze unele studii cu vădite exagerări sociologizante. Nici pe cea mai fericită dintre mirese tradiția nu o scutea de obligația vărsării lacrimilor. „Plînsul miresei statuat ca normă ceremonial-rituală — arată Șeuleanu — era obligatoriu („Las' să plîngă c-așa trabă / Să-i fie

la june dragă") pentru că el avea și o funcție de rit de fertilitate, poate chiar de propițiere vizînd bunăstarea familiei și, prin similitudine, a întregii comunități" (*Poezia de nuntă*, 192). Tot așa retragerea în umbra pădurii sau a dumbrăvii era practicată și de tineri ai căror părinți nu se opuneau perspectivei însoțirii lor legitime. Orice simbol arhetipal, iar pădurea face parte din categoria acestui tip de semne, presupune o motivație multiplă a funcționalității sale și, mai mult decît orice, descendența sa din straturile arhaice, uneori slab conștientizate ale psihologiei colective.

Memoria culturală a popoarelor păstrează amintirea pădurii ca prim sanctuar al religiilor și cultelor naturiste și ca loc unde se oficiau marile mistere păgîne. Se știe că inițierea tinerilor se săvîrșea întotdeauna în adîncurile pădurilor, în desișuri greu de pătruns ; ele erau înconjurate de cea mai mare taină (cf. Propp, 1976, 54). Pădurile, în care rătăcesc eroii și eroinele basmelor, după părerea etnologilor și folcloriștilor, reflectă amintirea codrilor ca locuri de inițiere sau zone de trecere pe tărîmul de dincolo. Aceste semnificații se păstrează atît în folclor, cît și în literatura cultă. De cele mai multe ori, basmele sau operele literare culte, în asemenea situații, vorbesc de o pădure terifiantă, plină de pericole, populată de fiare sălbatice și monștrii înfricoșători. În basmul *Tinerețe fără bătrînețe,* Făt-Frumos, înainte de a ajunge la ținta călătoriei sale, are de trecut „o pădure deasă și înaltă, unde stau toate fiarele cele mai sălbatice din lume". *Selva oscura* din opera lui Dante este o alegorie a haosului vieții, inclusiv a celei sufletești, căci el va întîlni în această pădure trei fiare : *pantera* — minciuna, trădarea și concupiscența, *leul* — mîndria și opresiunea, *lupoaica* — egoismul și lăcomia. Această pădure cu monștri „e sabatul triumfului zoologicului gregar, al naturii preumane și, aferent, prelogice, anterioare primelor semne de evoluție a hominidelor. Este proba de bestiar, de zoologism revolut și covîrșitor prin număr și agresivitate" (Constantinescu, 137).

Simbolismul arhetipal al pădurii diferă de la o civilizație la alta ; el evoluează și pe scara timpului. Triburile pigmeilor africani, locuind în permanență în desișurile junglei unde s-au refugiat cîndva sub amenințarea triburilor războinice ale savanei, privesc pădurea într-un mod analog felului în care popoarele de agricultori își venerează ogoarele fertile și grădinile înfloritoare. Ei închină pădurii adevărate imnuri de slavă : „Pădure !

Scanned with OKEN Scanner

Eşti mama noastră, a copiilor tăi, / Mamă care ne dai de mîncare, de băut şi ne adăposteşti, / Care ne dai arme şi leacuri şi tot. / Care ne dai viaţă şi putere, dar şi moarte şi uşurare, / Care ne dai totul. / Eşti mamă pentru noi. / Şi-ai fost mamă pentru părinţii părinţilor noştri. Mereu. / Şi vei fi mamă pentru copiii noştri. / Şi pentru copii copiilor noştri" (*Cîntece vorbite*, 36).

După cum remarca T. Vianu referitor la tipologia lui Guido Manacorda, cel ce punea literatura clasică a popoarelor din sudul Europei sub semnul templului (*il templo*), iar literaturile romantice de nord sub incidenţa simbolului pădurii (*la silva*), literatura română ocupă în această clasificare o „poziţie intermediară, corespunzătoare de fapt situaţiei sale geografice şi împrejurărilor speciale ale poporului român" (*Asupra caracterelor specifice ale lit. române*, 257). La romanticii nordului, pădurea de nepătruns, tainică şi insondabilă ca şi apele mărilor sau oceanelor, prezintă un dublu aspect : ea atrage prin fascinaţia neprevăzutului şi prin bogăţia formelor de viaţă, dar înspăimîntă prin forţa ei de absorbţie. Această ambivalenţă a simbolismului pădurii este prezentă şi în literatura română, unde însă latura luminoasă a simbolului rămîne dominantă. Dacă la Sadoveanu, aşa cum arată A. Paleologu (*Treptele lumii*, 192), găsim adesea şi imaginea pădurii ca întruchipare a haosului şi a forţelor primare, la Eminescu şi în lirica populară această latură se prezintă mai estompată.

SPAŢIUL SILVESTRU ÎNTRE NATURĂ ŞI CULTURĂ

Poezia erotică nu vorbeşte, de regulă, despre „codri întunecoşi şi prăpăstioşi" unde este exorcizată boala în textele descîntecelor. Pădurea, ca loc de refugiu pentru iubiţi, apare ca un spaţiu parţial cosmicizat şi asimilat de om. Tonul adresărilor către pădure şi al invocaţiilor codrului este confesiv, cald şi afabil, confirmînd justeţea maximei populare „codru-i frate cu românul" : „Pădure, dragă pădure, / Lasă-mă cu mîndra-n tine, / Nu-ţi fac nici o stricăciune, / Numai dragoste pă lume" (*Antol.*, 114) ; „Pădure, dragă pădure, / Nu mă mai spune la nime, / C-am vărat o vară-n tine, / Cu mîndruţa lîngă mine" (*Antol.*, 114).

Scanned with OKEN Scanner

Lirica de dragoste oferă numeroase exemple de versuri în care pădurea este umanizată, apropiată omului, smulsă din teritoriul haosului și al spiritelor malefice. Dacă pădurea lumii de dincolo, înfățișată în textele basmelor sau descîntecelor, este un spațiu al tăcerii sumbre „unde fata nu cîntă", „unde popa nu toacă", „unde păsările nu ciricăie", „unde oaia nu behăie", codrul (zăvoiul, dumbrava, crîngul) liricii românești este sfințit de cîntecul cucului, de glasurile fetelor plecate la strînsul zmeurei și al murelor, de toporul flăcăilor tăind lemne, de doinele haiducilor și de cîntecele din frunză ale melancolicului îndrăgostit : „Codrule, pădure mîndră, / Păsările-n tine cîntă, / Merg maicele de le-ascultă" (Tocil., II, 182) ; „Foaie verde ruptă-n cinci, / Plin îi codru de voinici" (Tocil., II, 252) ; „Mult mi-a fost pe lume drag : / Codrul cu cîntecele, / Și cerul cu stelele" (FA, 265) ; „Și aida, mîndro, în zăvoi / Să ne iubim amîndoi. / Cucu cîntă lîngă noi, / Pră iarbă și pră trifoi" (Iliescu, 97).

Pădurea îndrăgostiților se află în poziție echidistantă între natură și cultură, aidoma sentimentului erotic. Dragostea reprezintă o lege a firii, dar și o „știință", o „artă" care cere o inițiere prealabilă, necesare omului ca și înțelepciunea de a trăi, așa cum nu încetează să repete cîntecul popular : „Cine nu știe iubi, / Nu știe-n lume a trăi. / Că io-am vrut să nu iubesc / Și n-am putut să trăiesc" (*Antol.*, 110) ; „Cine-nvață dragostea, / Trebe cap de-a o-nvăța / Și minte de-a o purta" (*Antol.*, 33).

Între dragostea tinerilor și lumea liberă a pădurii nu e numai o relație de compatibilitate și consonanță, ci și un raport de translație reciprocă : codrul legitimează și naturalizează dragostea, iar iubirea tinerilor cosmicizează acest spațiu, adăugînd un plus de vitalitate și prospețime. Desimea frunzelor și verdeața lor sînt puse într-o dependență magico-simpatetică de fericirea sau nefericirea îndrăgostiților : „Codrule, frunză rotundă, / Ia, slobozi un pic de umbră, / Să mă umbresc cu-a mea mîndră / Că de cînd nu ne-am umbrit, / Frunza ta s-a-ngălbenit, / Cînd om sta a ne iubi, / Frunza ta iar a-nverzi" (Viciu, 67).

Aflați în sînul pădurii, departe de ochii curioși și pizmași ai lumii, tinerii se simt mai slobozi, mai plini de inițiativă ; ambianța silvestră îi invită la eufuziuni lirice și la gesturi gingașe. Nu întîmplător fata rămîne surprinsă și consternată de faptul că, aflîndu-se în pădure împreună cu flăcăul, acesta nu a manifestat nici un fel de inițiativă erotică : „Foaie verde de trei boabe, / — Fire-al dracului de bade, / Ce bătaie ți se cade ; / De

Scanned with OKEN Scanner

trei zile prin pădure, / Şi n-ai pus mîna pe mine. / Dar nici eu n-am aşteptat / Num-un pic de sărutat. / De trei zile prin pădure / Şî n-ai pus mîna pe mine, / Parcă ţi-e mîna legată / Şi gurița fermecată" (*Antol.*, 147).

Libertatea erotică nu se confundă în mentalitatea populară cu libertinajul sexual ; de aceea, în lirica românească, pe lîngă motivul codrului ca paradis al dragostei, de o largă circulaţie se bucură şi tema codrului — păzitor al cinstei fetelor tinere. Vocea codrului în dialogul cu flăcăul aflat în pragul unei aventuri erotice nu e decît proiecţia vocii interne a tînărului, a conştiinţei normelor morale ce nu pot fi încălcate nici în deplina libertate a pădurii : „— Pădurice, pădurea, / Lasă-mă la umbra ta / Să mă iubesc cu mîndra. / Zău, voinice, te-aş lăsa, / Dar mi-e frică de ceva. / Că ţ-ă mîndra tinerea / Şi faci păcate cu ea" (FOM, IV, 729—730).

Integrarea pădurii în spaţiul cultural, realizată şi prin puterea transformatoare a dragostei, este sugerată în poezia populară prin imaginea desişului silvestru devenit „casă a iubirii" : „Lasă, puiculiţă, lasă, / Că ni-om face şi noi casă / Und-i-o pădure deasă. / — De-aşternut ce ni-om aşterne ? —Dîmbuţu' cu floricele. / — De-sub cap ce ne-om pune ? / — Straturile de căpşune. / — Da cu ce ni-om coperi ? / — Cu cîmpu' cu florili / Şi ceriul cu stelili" (Fried., 140) ; „Frunză verde, rozmalin, / Eu străin şi tu străin, / Hai în codru să trăim, / Că bine ne potrijim. / Undi-a fi codrul mai des, / Noi ni-om face bordeiaş, / Cu uşa de măcieş, / Cu uşorii de cireş, / Cu ţîţîna de-un pai gros, / Cum pui mîna, pică gios ; / Cu ograda de nuiele / Cu poarta de floricele" (Fried., 140).

CODRUL – TEMPLU AL IUBIRII

Motivul codrului-templu, unde urmează să se oficieze misterul însoţirii partenerilor în dragoste, întîlnit în diferite părţi ale ţării, nu poate fi decît o amintire vagă despre pădurile sacre, în care, pe vremuri păgîne, se desfăşurau ceremoniile dendrolatrice şi cele de iniţiere a tinerilor. Pentru ca actul marital imaginat în sînul naturii să aibă şi o acoperire formală, fantezia

Scanned with OKEN Scanner

populară a inventat figura unui popă extrem de ciudat avînd atributele magului stră-românilor, retras în desișurile pădurilor și în subconștientul colectiv al urmașilor : „Haide, mîndro, să fugim, / Amîndoi să ne-nsoțim, / Unde-s munții rourați, / Că-i un popă printre brazi / Și cunună ne-ntrebați“ (JB, 59) ; „Este-un popă printre fagi / Și cunună pe cei dragi. / E unul printre molizi / Și-i cunună pe fugiți. / Unul este printre brazi, / Cunună pe cei furați“ (*Antol.*, 77).

Imaginea de o extremă poeticitate, ce marchează umanizarea împărăției codrului și situarea lui în zona de interferență între realitate și mit poetic, este cea a „curților dorului“ aflate întotdeauna în inima codrului : „Hai, puică, să trecem codru / C-aici de trăit nu-i modru ! / Hai pe plaiul codrului, / La casele dorului“ (Fried., 84) ; „Bădiță cu peană verde, / Mult mi-e teamă că te-ai pierde, / Că te-am mai pierdut odată, / Te-am pierdut și te-am aflat / Chiar în fundul codrului, / La curțile dorului“ (JB, 232) ; „În poiana codrului / Unde-i ciuca dorului / Acolo te-am căutat / Și-ntre flori eu te-am aflat, / Și pe ochi te-am sărutat“ (Fried., 81) ; „L-am căutat și l-am aflat, / În mijlocul codrului, / La curțile dorului, / Unde stau porțile-nchise. / Porțile le-am descuiat, / Pe bădița mi l-am luat“ (Mohanu, 410).

Deoarece vom mai avea prilejul să reluăm discuția despre ipostazele dorului și despre imaginile simbolice la care recurge poezia dragostei pentru a reda acest sentiment, atît de inefabil și atît de apropiat sensibilității românești, propunem cititorului să părăsim geografia Erosului folcloric, deși nu am aruncat decît o scurtă privire în paradisul dragostei, și să încercăm a descifra tainele alcătuirii calendarului iubirii, oprindu-ne mai ales asupra timpului și anotimpului dragostei.

Scanned with OKEN Scanner

5. TIMPUL ȘI ANOTIMPUL DRAGOSTEI

Demersul analitic ne obligă la disecarea și secționarea unui univers pe care poezia erotică ni-l prezintă bogat și multiform, dar unitar și bine articulat. Datorită densității semantice a imaginilor, adesea un singur cîntec rezumă întreaga chintesență a concepției poporului despre iubire, ca în următorul cîntec muntenesc din colecția lui Gh. I. Neagu referitor la roata timpului și la schimbările din natură percepute prin prisma îndrăgostitului : „Foaie verde, solzi de pește, / Pe mine ce mă topește ? / Colțu ierbii cînd plesnește, / Răchita ce-mbobocește, / Mîndra cînd se primenește. / Și-o foiță slăcioară, / Pe mine ce mă topește ? / Colțu ierbii cînd plesnește, / Răchita ce-mbobocește, / Mîndra cînd se primenește. / Și-o foiță sălcioară, / Pe mine cîn' mă omoară ? / Brebenei de primăvară, / Pieptișor cu țîțișoare, / Cîntecul de fată mare“ (FOM, IV, 371). Avem în aceste cîteva versuri o integrare perfectă a sentimentului în ciclurile naturii și totodată o explicație destul de clară și convingătoare a rolului primăverii în poveștile de iubire.

PRIMĂVARA DRAGOSTEI

Primăvara, anotimpul învierii naturii dar și al trezirii sentimentelor latente sau adormite ale omului, e atît de puternic semantizată în cultura popoarelor, încît, așa cum remarca M. Eliade în unul dintre interviurile sale, „orice adolescent simte cu toată ființa lui că primăvara nu este numai anotimpul în care cresc plantele, că primăvara înseamnă mai mult — o refacere,

Scanned with OKEN Scanner

o renaștere". V. Alecsandri, vorbind despre sentimentul legăturii între om și natură specific poeziei populare, se oprește în mod special asupra miracolului primăvăratic în viața sufletească a omului : „Vezi-l pe român cînd vine primăvara, cum i se umple sufletul de bucurie ! Cum îi crește inima în piept ca frunza din pădure ! Cu cîtă mulțumire el caută la marea podoabă a naturii ce acoperă locul nașterii sale, cu cîtă veselie el vede luncile înverzite, cîmpurile înflorite, holdele răsărite ! Românul se renaște cu primăvara" (PP, 12). Nu este greu de presupus că în poezia populară, ca și în literatura cultă, clipa fericită a dragostei coincide cu primăvara, fundalul și acompaniamentul trezirii sentimentului erotic. Și totuși analiza mai atentă a textelor ne-a oferit o surpriză : anotimpul adevăratei iubiri, al dragostei împlinite, nu este primăvara, ci vara. Desigur, îndrăgostitul sau tînărul aflat în pragul primei iubiri, așteaptă anotimpul în care știe că ființa lui va fi supusă chemării naturii, iar inima îi va bate în alt ritm decît cel hibernal. Primăvara apare totuși ca un timp al „nevrozei erotice", trăite fie în așteptarea marii iubiri, fie ca rememorare nostalgică și dureroasă a unei iubiri trecute : „Primăvara a venit / Și pădurea-nverzit. / Ce folos că-i codru verde, / Dacă puica nu mă vede" (*Antol.*, 32) ; „Cum sosește primăvara, / Îmi dă inima amară, / Căci cum mă uit în grădină / Nici un ceas nu am hodină. / Oriunde văd iarbă verdi, / Mă-ntristează de mă pierdi, / Și unde văd cîte-o floare, / Mă rănește de mă doare ! / Undi-aud o păsărică, / Toată voia mi se strică : / Că-ndată mi-aduc aminte / De cele de dinainte / Cît de bine eu trăiam / Cînd cu puica mă iubeam" (Fried., 513).

VARA ȘI TOAMNA IUBIRILOR

Dacă primăvara înseamnă mai mult un anotimp al așteptărilor și al preparativelor în comportamentul erotic, împlinirea dragostei e amînată pe vară sau chiar pe toamnă : „Bate vînt de primăvară / Să-mi tocmesc mîndră pe vară. / Aș tomni, doru mă-ndeamnă, / Dar mă las pînă la toamnă. / Că la toamnă noaptea-i mare, / Poți iubi pe orșicare" (*Antol.*, 111). Este interesant de observat că și rememorările dragostelor trăite, pri-

Scanned with OKEN Scanner

lejuite de venirea primăverii, plasează marile iubiri în toiul verii arzătoare : „Dragostele d-astă vară / Le uitai pe prisp-afară, / Vînturile le luară, / Nu știu vînturi le luară / Ori dușmanii le furară“ (Teod., 376) ; „Mîndra mea din Temișoară, / Cu tine-mi petrecui vara / Și tu-n' sacași inimioara, / Cu gîndu că mă iei toamna“ (*Antol.*, 260).

În rostirea românească anotimpul cald e privit ca perioadă unitară compusă din două fraze : *prima-vară* și *vara* (cea adevărată). De unde versul atît de des repetat „vară, vară, primăvară“ : „Vară, vară, primăvară, / Ia, mai fă-te-o dată vară, / Să culce fetele afară, / Să culce pe prispă-afară / Dezbrăcate-n pielea goală, / Să mă tîrăsc binișor, / Să mă culc pe pieptul lor, / Să mă dau de-a rostogolu / Ca ariciul pe ogoru, / Să mă joc cu țițele, / Pîn-o pieri stelele“ (FOM, IV, 378).

Perioada inițierii erotice ar cuprinde, așadar, primăvara, ca timp al începutului, vara, ca moment al zenitului și paroxismului iubirii, și toamna, ca anotimp al legiferării dragostei prin căsătorie. În sistemul de corespondențe între evenimentele vieții individului dintr-o colectivitate agro-pastorală și ciclurile naturii sau perioadele vieții vegetative, este firesc să observăm o serie de paralelisme între etapele inițierii erotice și calendarul naturii. Dar trebuie să adăugăm la aceasta și unele circumstanțe de ordin social. Avem în vedere faptul că toamna se celebrau majoritatea căsătoriilor la sate. Nunta era o încheiere a inițierii erotice, tot așa cum culegerea roadelor de toamnă marca sfîrșitul ciclului vegetal. „L'érotique du mariage est une terre inconnue pour la littérature occidentale“ — scrie D. de Rougemont. Constatarea se aplică într-o anumită măsură și folclorului nostru, unde poezia erotică generată de instituția căsătoriei este aproape absentă, cu excepția cîntecelor satirice. Poezia ceremonialului nupțial, foarte bogată și diversificată tematic și stilistic, are alte rosturi și conține alte lecții de morală și comportament, diferite de învățăturile dragostei premaritale. Este deci firesc să încercăm a căuta în lirica de dragoste imagini și simboluri ce marchează această limită dintre vara-primăvara dragostei fără obligații matrimoniale ferme și toamna împlinirii conjugale. Supoziția existenței unor simboluri ale cumpenei dintre două cicluri inițiatice ni se adeverește prin descoperirea în textele folclorice a unei imagini-simbol cu proiecție mitică, care nu s-a bucurat de prea mare atenție din partea folcloriștilor. Avem în vedere *Legenda Brumărelului*, ce

Scanned with OKEN Scanner

reprezintă, alături de *Legenda Dorului, Legenda Florii* (în diferitele ei variante) și *Legenda Zburătorului,* cele cîteva mituri fundamentale ale inițierii erotice în folclorul românesc. Paradigmei amintite i se mai poate alătura și *Legenda Soarelui* și *Lunei,* deși ea se referă la o temă mai veche — interdicția incestului.

LEGENDA BRUMĂRELULUI – MIT AL INIȚIERII EROTICE ÎN FOLCLORUL ROMÂNESC

Legenda Brumărelului o cunoaștem din fragmente incorporate cîntecului de dragoste, care au păstrat totuși anumite accente epice, baladești, ce trădează originea lor. Sub formă de baladă, ea este cuprinsă în colecția G. Dem. Teodorescu, în trei variante : una sub denumirea *Brumărel,* notată de la celebrul lăutar al Brăilei, Petrea Crețu Șolcan, a doua, intitulată *Brumar,* culeasă în București, iar cea de a treia variantă, *Brumărel,* reprodusă de autor după colecția lui Anton Pann „Spitalul Amorului". Legenda mai e cuprinsă și în colecția Jarík-Bîrseanu, precum și în diferite variante, în unele culegeri mai recente (cf. Al. I. Amzulescu, 44—45 ; 313).

Nucleul epic al baladei ar fi următorul : În mijlocul unei grădini doarme o frumoasă copiliță, înzestrată cu toate atributele unei divinități florale ; prin locurile acelea se abate un tînăr venind călare ; fermecat de frumusețea fetei-floare, el o trezește dînd calului său să miroasă tutun dintr-o tabacheră ; din dialogul dintre voinic și fata trezită de strănutul calului, aflăm că ea este o „floare de pe mare", iar el, Brumărelul, este „cel ce cade noaptea pe răcoare" și „ia mirosul de la flori". În varianta lui Petrea Crețul Șolcan, cea mai extinsă ca număr de versuri și ca fabulă, ni se narează și despre încercările erotice ale acestui ciudat protagonist masculin, pe care fata nu le respinge ; Brumărelul o ia pe fată în șaua calului său și amîndoi pleacă la Curtea Toamnei, mama voinicului, și toate se termină cu o nuntă, după tiparele arhicunoscute ale basmului popular.

Nu vom încerca să stabilim care din variante este cea de bază și nici vechimea relativă a fiecăreia dintre ele, lăsînd

Scanned with OKEN Scanner

acest lucru pe seama folcloriștilor. Vom lua în considerare cîteva dintre elementele cuprinse în diverse variante pentru a reconstitui un scenariu erotic din care derivă, după părerea noastră, fragmentele despre Brumărel incorporate cîntecului liric. Vom observa, mai întîi, că G. Dem. Teodorescu include balada *Brumărelul* printre legendele „Solare și superstiționase", adică printre textele cu un pronunțat colorit arhaic și cu un vădit conținut mitologic, alături de balade precum *Soarele și Luna, Iovan Iorgovan, Șarpele* etc. Imaginile și simbolurile cuprinse în textul baladei atestă, într-adevăr, arhaitatea motivului.

Brumărelul constituie fără îndoială, o veche personificare mitică a toamnei, mai exact a primelor cețuri și friguri ale anotimpului prehibernal. *Brumărel* este numele lunii lui octombrie sau noiembrie din calendarul popular; uneori, lui octombrie i se zice Brumărel, iar lunii noiembrie — *Brumarul Mare* sau *Brumar* (cf. Elefterescu, 11—12). Ambele nume au o motivație destul de transparentă, dacă plecăm de la fenomenele meteorologice specifice lunilor respective. După cum arată G. Durand, „în țările temperate subdiviziunea cuaternară a anului în anotimpuri astronomice și agricole dobîndește un aspect realist : nimic nu e mai ușor de personificat ca anotimpurile" (*Structurile antropologice*, 56). Antropologul francez are, desigur, în vedere un „realism mitic", deoarece se referă la șirul interminabil de zei, zeițe și alte personaje imaginare ce întruchipează, în religiile naturiste, anotimpurile sau perioadele sezoniere mai scurte ale anului agricol. Nu este lipsit de relevanță, în contextul discuției noastre, nici faptul că principalele divinități ale ciclului sezonier și ale vegetației, în perioada trecerii la o agricultură mai evoluată, sînt cele masculine : *Dionysos* — la greci, *Attis* — la frigieni, *Osiris* — la egipteni, *Tammus* — la mesopotamieni, *Telepinus* — la hitiți, *Iarilo* — la slavi etc. Poate că acest lucru explică, în parte, de ce toate lunile din calendarul roman (cu excepția lunii mai, dedicată *Maiei*, mamei lui Mercurius) vor fi consacrate unor divinități sau personaje istorice masculine, iar denumirile lor vor ține de genul gramatical masculin. De asemenea, observăm că Brumărelul din baladă apare călare pe un cal murg („Murgul dacă mirosea, / Începea a străfida, / Începea a strănuta, / Copilița-mi deștepta"). După cum se știe, luna lui octombrie era dedicată la romani lui Mars, zeu al războiului, dar și al recoltelor, care era sărbătorit de

Scanned with OKEN Scanner

două ori pe an, în prima lună a primăverii, ce coincidea cu începutul lucrărilor agricole, și toamna, o dată cu încheierea campaniilor militare și cu sfîrșitul strîngerii recoltei. Festivitatea din luna octombrie includea în mod obligatoriu întreceri hipice, de aceea purta denumirea *october equus*. Calul, prezent în acest ceremonial, era o întruchipare a „spiritului grîului" și o ipostază zoomorfă a zeului vegetației. Divinitățile masculine ale vegetației la popoarele indo-europene își modificau înfățișarea în funcție de ciclurile vegetale. Atunci cînd apărea în ipostaza tînărului zeu al primăverii, această zeitate călărea un cal alb, diurn și solar. În starea decrepită de zei ai toamnei și ai nopții hibernale, ei se deplasează pe un cal murg. Această dublă înfățișare o are, spre exemplu, zeul slavilor baltici, *Sventovit,* care se înfățișează în ipostaza sa diurnă pe un cal alb (sau chiar în formă cabalină), iar în cea nocturnă călărind un cal stropit cu noroi după atîta alergare în cursul toamnelor ploioase (Ivanov-Toporov, 1965, 118).

Nu trebuie să excludem posibilitatea ca Brumărelul să descindă din acest complex al credințelor și miturilor indo-europene și să reprezinte o străveche divinitate autohtonă a vegetației și a dragostei. Presupunerea își găsește sprijin și în textul legendei care insistă, în toate variantele sale, asupra unui detaliu aparent nesemnificativ, iar din punctul de vedere al cititorului contemporan, chiar prozaic : fata adormită e trezită de strănutul calului. Or, se știe că în vechile credințe *strănutul* constituie un semn de maximă importanță și cu multiple semnificații ; el era considerat un mesaj trimis de zei, căci, prin caracterul său brusc, neprevăzut și involuntar, marca o ruptură în continuumul timpului, capabilă să modifice în mod radical mersul ulterior al lucrărilor. La romani, îndrăgostiții erau mai ales cei care acordau strănutului o importanță capitală în semiotica Erosului : „Romanii vechi considerau ca presagiuri de fericire scînteierea lampelor sau frunzelor de laur în foc. Unele mișcări ale trupului erau observate cu luare aminte serioasă. Palpitările de inimă treceau ca semne de trădare. Baterea ochiului și a sprîncenii drepte vestea a bine ; însă amorțirea degetului celui mic și a degetului celui gros de la mîna dreaptă erau semne spăimîntătoare. Țiuirea urechilor, ca și sughițul din zilele noastre, însemna că pomenea cineva de dînsul. Iar mai ales strănutul avea importanță nemărginită în ideile lor. Ei credeau că amorul strănuta cînd vroia să le înști-

Scanned with OKEN Scanner

înțeze îndeplinirea dorințelor. Catul, pentru ca să esprime fericirea statornică a doi însurați, zice că amorul le-au strănutat în dreapta și în stînga. Properțiu, ca să arate că amorul înzestrase pe Cyntia cu toate darurile, o întreabă dacă acel zeu a strănutat cînd ea s-a născut" (Alecsandri, PP, 239). În balada românească, strănutul mai păstrează o vagă umbră a semnificației sale erotice, deoarece apare ca semnal al trezirii la dragoste emis de un personaj cu atribute divine.

Tot așa cum *Dorul* din poezia lirică este, în același timp, sentiment, dar și personaj, confundîndu-se cînd cu persoana iubitului, cînd cu o ființă imaginară, stăpînă peste toate dorurile lumii, *Brumărelul* poartă în sine mai multe semnificații : el reprezintă personificarea toamnei (brumei), un spirit al vegetației și dragostei (într-o ipostază prehibernală), dar și o alegorie a sfîrșitului iubirii prenupțiale (preconjugale). Amorul „văratic" sau „primăvăratic" din lirica populară poate avea două epiloguri diferite. Inițierea erotică poate să se termine cu o căsătorie fericită sau nefericită, dar, de regulă, mult dorită măcar de unul din protagoniști, sau să se destrame, fata fiind sortită să rămînă, după spusele cîntecului, „floare fără miros".

Varianta optimistă a idilei dintre *Fata-Floare* și *Brumărel*, din balada culeasă de la Petrea Crețul Șolcan, se termină cu o nuntă la „curțile Mamei-Toamnă" : „Brumărelul se grăbea, / De pe murg descălica, / La copilă năvălea, / Pe guriț-o săruta, / Pe cosițe-o mîngîia, / Cu dreapta o-mbrățișa, / Cu el pe cal o lua, / Din grădină că ieșea, / Poienița părăsea, / Potecuța / Apuca, / Cu copila se ducea / Departe la maică-sa, / La maică-sa Tomnica. / Mumă-sa, unde mi-i vedea, / P-amîndoi i-mbrățișa, / P-amîndoi îi cununa : / Mîndră nuntă că făcea, / Bine la toți le părea. / Nunta unde mi-o făcea, / Hora unde mi-o-nvîrtea ? / Tot în grădina crăiască / P-aici să se pomenească, / Și la cruce de voinici, / Ca boierilor d-aici" (Teod., 512).

În celelalte variante, aventura erotică a celor doi protagoniști simbolici nu are un deznodămînt suficient de clar. Rapsodul lasă însă să se întrevadă o perspectivă deloc încurajatoare pentru fetele-flori ce au fost ispitite de dragostea nocturnă a Brumărelului. După ce și-au „pierdut miroasele", ele se vor „ofili" ascultînd vorbele de ocară ale satului sau judecata fără drept de apel a unei instanțe supraumane, întruchipată în cîntecele lirice de *Floarea-Soarelui*, care stă la poarta raiului și judecă fetele.

Scanned with OKEN Scanner

Ambivalența mîndrului Brumărel este subliniată în toate variantele motivului pătruns în lirica de dragoste, care accentuează mai cu seamă latura nefastă a consecințelor întîlnirii cu acest personaj mito-poetic: „Eu sînt Brumariul cel mare, / Mă culc seara lîngă floare / Și mă scol în prînzul mare, / Dacă dă un pic de soare / Veștejește biata floare“ (JB, 487); „Eu sînt Brumărel ăl mare / Ce cade toamna pe floare, / Floarea miros nu mai are, / Se vestejește și moare“ (FOM, IV, 722); „Și eu-s Brumaru cel mare / Ce cad noaptea pe răcoare, / Mă ridic în prînzul mare, / Iau mirosul de la floare“ (Mohanu, 269).

Lecția de dragoste, sau mai bine zis, de morală și de propedeutică sentimentală, cuprinsă în această legendă, ajunsă pînă la noi în mod fragmentar ca și alte multe mituri străvechi, este adresată în primul rînd fetelor. Excepția o reprezintă varianta lăutarului Brăilei culeasă de G. Dem. Teodorescu, orientată mai mult spre proslăvirea cutezanței erotice a bărbaților, fiind cîntată, așa cum ne arată sfîrșitul ei, convivilor unei agape masculine.

Deoarece am considerat balada drept text de inițiere erotică destinată mai ales fetelor, nu putem lăsa la o parte chipul eroinei din această narațiune. În zugrăvirea portretului ei predomină elementele florale, ce ne trimit spre un prototip feminin al zeițelor vegetației de tipul *Demetrei, Florei* sau *Ilenei-Cosînzene*: „Într-o verde grădiniță / Șade-o dalbă copiliță / P-așternut de calofir, / La umbră de trandafir“ (Pann; Teod., 512); „La mijloc de poeniță / El vedea d-o grădiniță / Cu tot felul de sămînță. / Subt o mîndră garofiță / Îmi dormea d-o copiliță, / Lin întinsă pe răzor / Și cu brațul plin de flori“ (Teod., 511). Unele aluzii la descendența mitică, fabuloasă a eroinei conțin și răspunsurile ei date Brumărelului: „— Spune-mi, dragă copiliță, / Cu-a ta singură guriță! / Ce ești, fată ori nevastă, / Ori zînă din cer picată? / Zise dalba copiliță / Cu-a ei singură guriță: / — Nu sînt nevastă, nici fata, / Nici zînă din cer picată, / Ci sînt floare garofiță, / Răsărită-n grădiniță“ (Pann; Teod., 512). Dacă ținem seama de faptul că în retorica folclorului întrebarea conține adesea și răspunsul, iar negarea reprezintă o formă disimulată a afirmației, aluzia cu privire la „zînă“ cuprinsă în replicile celor doi eroi e o metaforă, conținînd și un dram de adevăr. Mai există în text un element, puțin cam întunecat din punctul de vedere al sensului, care însă se poate descifra prin paralele tipologice. Avem în vedere

afirmația eroinei că ea nu e o floare oarecare, ci „floarea după mare, cine mă sărută moare“ (Mohanu, 269). Or, se știe că marile zeițe ale vegetației, de tipul castei *Diana,* nu numai că nu se lăsau atinse, dar nici măcar privite în nuditatea lor feciorelnică, așa cum atestă mitul lui Acteon, nefericitul pământean ce plătește cu viața privilegiul sau neșansa de a fi zărit-o pe inaccesibila zeiță scăldîndu-se în apele unui lac silvestru.

Nu poate fi exclusă nici ipoteza că forma inițială a mitului românesc avea la bază modelul unei hierogamii (însoțiri sacre) a două divinități ale vegetației de tipul perechilor *Zeus — Hera* (însoțirea lor avusese loc în grădina Hesperidelor !), *Osiris — Isis, Frey — Freya* etc. Transformat în baladă și în cîntec liric, motivul străvechi al nunții ca adormire (cf. mitul *Persefonei* și a lui *Hades),* ca moarte temporară a naturii, s-a deplasat spre un simbolism erotic desacralizat și demitizat. Fiind însă vorba de probleme „subtile și delicate“, în fragmentele incorporate cîntecului liric imaginile arhaice și metaforele florale alcătuiesc un limbaj eufemistic adecvat temei.

Nu putem să nu fim de acord cu M. Coman, care, referindu-se la imaginile poetice „femeie-floare“ și „pierderea mirosului“ din folclorul nostru, le interpretează ca metafore ale castității și, respectiv, ale trecerii fetei în stadiul de femeie prin dăruirea dragostei (= „scuturarea mirosului“), paradigma simbolică fiind formată din următorul șir de semne : *fată = floare, miros = dragoste, scuturatul mirosului = dăruirea dragostei* (1980, 83).

Legenda *Brumărelul,* deși păstrează, așa cum am încercat s-o dovedim, un anumit nucleu mitic, este, înainte de toate, o poveste a inițierii erotice bazată pe folosirea limbajului mitologiei calendaristice și al simbolisticii ciclurilor naturii.

6. AGENȚII ȘI MESAGERII DORULUI

Discursul liric al doinei și al cîntecului de dragoste deși este, aparent, o confesiune ce nu are neapărat un ascultător, ni se înfățișează ca un text plin de tensiune interioară, fiind alcătuit din invocații, adresări, blestemuri, întrebări și răspunsuri. Mai frecvent sînt invocați martorii, căci „fără martori suspinul este un simplu suspin, iar această banalitate poetul n-o acceptă“ (E. Simion, 350).

MARTORII DRAGOSTEI

Martorii dragostei și suferințelor dorului sînt, în același timp, confidenți, spectatori, jurați, garanți, dar și „curieri sentimentali“. Participarea lor activă și adesea extrem de cointeresată conferă sentimentului erotic și diferitelor acte ale scenariului de dragoste statutul unei realități ce depășește hotarele micii lumi a sufletului omului. Cosmicizarea sentimentului dragostei, individual și irepetabil, se realizează prin atragerea în drama erotică a forțelor naturii, a elementelor uraniene, eterice, telurice și acvatice. La peripețiile iubirii sînt, de asemenea, chemați să participe mulți reprezentanți ai regnului vegetal sau animal.

Scanned with OKEN Scanner

SOARELE, LUNA ȘI DRAGOSTEA

Printre martorii astrali, mai frecvent invocați de către îndrăgostiții folclorici, la loc de cinste figurează *Soarele* și *Luna*, ce par să nu aibă alte rosturi în univers decît să se ocupe de complicațiile sufletești ale fetelor și flăcăilor de la sate. Astrul zilei și cel al nopții nu ezită să intre în polemici aprinse asupra chestiunilor mai spinoase ale filozofiei și strategiei amorului pămîntean : „Sfîntu soari vrea să jure / Că nu-i dragoste pe lumi. / Sfînta lună așa zîcea : / Să taci, soare, nu jura, / Tu răsai de dimineață / Și apui cînd înserează. / Eu răsar la miez de noapti / Cînd văd dragostili toati" (*Antol.*, 76).

Calitatea de confident și martor al dragostei poate fi atribuită, în principiu, oricărui element al naturii. Însă martori adevărați pot fi numai acele lucruri sau ființe din mediul înconjurător care în istoria culturală a omenirii au căpătat statutul unor simboluri consacrate din constelația Erosului. Am mai spus-o în această lucrare și ținem să subliniem încă o dată, că lirica nu cîntă iubirea ca un simplu dat natural, fără profunde semnificații culturale și sociale. Ea apare ca un fapt de maximă importanță în viața omului, fiind integrată prin intermediul paradigmaticii și sintagmaticii semnelor într-un amplu sistem de reprezentări și de valori cristalizate în tradiția folclorică.

Simbolurile *Soarelui* și *Lunei* sînt exemple edificatoare în acest sens, căci mitologia și folclorul le-au conferit privilegiul de a fi nu numai două forțe ce influențează dragostea și viața oamenilor, ci și pe acela de a fi „primii amanți", „îndrăgostiți exemplari", chiar dacă dragostea lor a fost cea mai nefericită poveste de iubire din cîte s-au spus și s-au scris pînă la romanul lui Tristan și Izolda sau pînă la drama lui Romeo și a Julietei. Avem în vedere dragostea astrului zilei pentru sora lui, Luna, din cunoscuta legendă românească *Soarele și Luna*, în care cîrmuitorul Universului îi desparte pentru totdeauna, spre a preîntîmpina o legătură incestuoasă : „Și d-atunci rămase, / Lumea cît o fi / Și s-o pomeni, / Că ei se gonesc / Și nu se-ntîlnesc : / Luna cînd lucește, / Soarele sfințește ; / Soare cînd răsare / Luna intră-n mare" (Teod., 486).

Participarea celor doi aștri la dragostea dintre tinerii pămînteni, de care vorbește lirica populară, rezidă dintr-un an-

Scanned with OKEN Scanner

samblu al gîndirii arhaice unde orice legătură sau orice simplă vecinătate dintre două obiecte devine o analogie, aceasta se transformă în identitate, iar identitatea astfel insituită este privită ca un produs cauzal. Asemuirea iubitului cu Soarele și a iubitei cu Luna nu a fost întotdeauna o pură convenție literară, fără motivație semantică mai profundă. Comparația instituie atribute, deschizînd ochii iubitei sau ai iubitului spre laturi și valori ale obiectului erotic pe care nu le poate dezvălui o simplă contemplare directă, fără mijlocirea valorizatoare și activă a metaforei și a simbolului : „Nu știu : soarele răsare, / Ori mi-i bădița călare ? / Și se suie tot mai sus — / Bădița pe deal s-a dus. / Sfîntul soare stă-n răscruce / Și bădița tot se duce, / Sfîntul soare că-mi sfințește — / Bădița nu se zărește“ (Pamfile, 112) ; „La podul cu zalele / Răsărit-a soarele, / Dar nu-i soare răsărit, / Că-i bădița-mpodobit“ (Viciu, 196) ; „Of, draga mea-n lume una, / Mai frumoasă decît luna, / Cu fețișoara ca crinul și cu ochii ca seninul“ (Teod., 360) ; „Nu știu : luna pe cer merge, / Ori puica la apă trece ? / Nu știu : luna a-nnorat / Ori puica s-a supărat ? / Nu știu : luna-a asfințit / Ori puicuța-a adormit ?“ (Sevastos, 1888, 27).

În cadrul relației dintre membrii seriilor sinonimice *soare — iubit, lună — iubită* se instituie o cauzalitate reciprocă sau ceea ce numim astăzi o „conexiune inversă“. Soarele și Luna ocrotesc dragostea pămîntenilor, iar iubirea tinerilor influențează strălucirea aștrilor : dragostea nefericită întunecată chipul lor strălucitor, în timp ce jubilația erotică sporește luminozitatea și înfrumusețează fața corpului ceresc : „Astăzi rîd și vorbesc / Cu cea ce-o iubesc / Și-amîndoi ne mîngîiem, / Foc și dor nu mai avem ! / Soarele a luminat, / Mai frumos, mai seninat, / Și aceea ce-o doream, / Astăzi cu mine o am ! / Că la cea ce-am gîndit / Acuma am dobîndit !“ (Fried., 123).

DRAGOSTEA – FORȚĂ CREATOARE ÎN UNIVERS

Imaginile care sugerează forța creatoare a dragostei umane și influența ei benefică și fertilizatoare asupra naturii constituie, fără îndoială, momente de maximă expresivitate în lirica folclorică. Motivele respective întruchipează una din ideile cele

mai fertile și mai profunde ale gîndirii populare cu privire la marele adevăr că natura continuă omul, iar omul reprezintă o continuare a naturii. Iubirea are o înrîurire demiurgică asupra cerului, căci în urma ei se poate naște pe boltă o nouă stea, iar perpetuarea dragostei este o adevărată combustie pentru menținerea luminii corpurilor cerești : „Cînd s-o-nceput dragostea, / Răsări pe cer o stea. / De-ar fi dragostea curată, / Ar fi steaua cît o roată. / Dar dragostea-i mișelie, / Steaua-i mică și verzie“ (Viciu, 248).

Dragostea tinerilor e un adevărat barometru și totodată un dispecer al stărilor meteorologice, căci ea poate provoca cînd ploaie, cînd secetă, cînd nori, cînd cer senin, cînd frig sau căldură : „Foaie verde de dudău, / Puicuță, de-aleanul tău / Nu mai plouă Dumnezeu“ (Papahagi, 85) ; „De cînd bădița s-o dus / Negură pe deal s-o pus, / Și pe deal, și pe nuiele / Și pe buzuțele mele“ (Cernea, 46) ; „Cînd ni-aveam noi, bade, bine / Erau calde rîurile / Și mai line vînturile ; / De cînd, bade, ni-am urît, / Rîurile s-or răcit, / Vînturile s-or oprit“ (*Antol.*, 195).

Modul acesta, atît de specific poeziei românești, de a exterioriza și obiectiva sentimentele apelînd la paralelismul între stările psihice ale omului și fenomenele naturii este un procedeu retoric ce reactualizează și reînnoadă vechile corespondențe mitico-simbolice dintre realitățile microcosmice și cele macrocosmice.

LACRIMILE ȘI PLOAIA

Sinonimia metaforică *ploaie-lacrimi*, întîlnită atît de des în cîntecele de dragoste, continuă o analogie de tip cauzal din sistemul gîndirii mito-poetice tradiționale. În vechime, lacrimile erau unul din procedeele magice cele mai eficiente de producere a ploii pe timp de secetă. Miturile Egiptului antic referitoare la zeița *Isis* ne povestesc că din lacrimile ei vărsate la moartea soțului și a fratelui său, zeul vegetației Osiris, se umplea albia Nilului cu ape ce fertilizau ogoarele în fiecare an. La slavii răsăriteni, în ziua de Sfînta Treime (Troița) exista obiceiul de a se aduce la biserică mănunchi de flori asupra cărora, în

Scanned with OKEN Scanner

prealabil, s-au vărsat cîteva lacrimi, pentru a provoca căderea ploilor în sezonul verii. Se credea, de asemenea, că ploile sînt lacrimile sfinților ce plîng de nenorocirile și păcatele oamenilor.

Lacrimile iubiților care curg din abundență atît la durere, cît și la bucurie, au mai ales darul de a fertiliza dragostea, servindu-i drept un catalizator autentic și eficient. Deși nu sînt decît o hiperbolă a sincerității și intensității sentimentului, ele se înscriu în matca simbolismului arhetipal *lacrimi-ploaie* : „Pe cea coastă, mamă, arsă, / Mîndră ploaie se revarsă. / Nu-i ploaie, mamă curată, / Ci-s lacrimi de la o fată" (Papahagi, 128) ; „Cîtă apă-i pe vîlcele, / Sînt tot lacrimi de-ale mele ! / Cîtă ploaie-a tot plouat, / Tot din ochi-mi a picat" (JB, 285).

AGENȚII VEGETALI AI DORULUI

Deosebit de receptivi și atenți la derularea poveștii de iubire se dovedesc a fi diverși reprezentanți ai florei și faunei. În mintea purtătorilor gîndirii tradiționale exista o relație directă între dragostea oamenilor și creșterea plantelor sau animalelor. Întregul complex al religiilor și credințelor totemice se bazează pe această relație dintre om și viața animalelor sau plantelor. În folclorul românesc, reminiscențele zoolatriei sau dendrolatriei se manifestă mai ales în antropomorfozarea lumii animale și vegetale, în atribuirea reprezentanților regnului plantelor și animalelor capacității de a reacționa la dramele umane. Ceea ce a fost credință și mit a devenit apoi superstiție, iar în cele din urmă s-a transformat într-un limbaj : „Foaie verde, merișor, / Colo-n vale, la izvor, / Se-ntîlnește dor cu dor. / Și-așa cîntă de frumos, / Toată iarba culcă jos, / Și huiesc poienile, / Și tremură frunzele, / Și se strîng păsările, / Și-ascultă cîntările" (*Șez.*, III, 21) ; „De jalea mea cea multă, / Toți brazii de vîrf se culcă, / Și se culcă la pămînt / Și mă-ntreabă de ce plîng" (Mohanu, 430).

În virtutea relației cauzale de tip genetic instituită de credințele animiste, plantele și animalele totemice, devenite ulterior simboluri arhetipale, au continuat să-și mențină legăturile cu sfera fecundității și cu manifestările vieții erotice. La multe popoare, în vremuri nu prea îndepărtate de noi, au fost înregis-

Scanned with OKEN Scanner

trate credințe și superstiții referitoare la plantele ce pot provoca graviditatea. În poveștile slavilor, aceste proprietăți fecundante sînt atribuite *mazării, bobului* sau *mărului*. Și la noi, cînd o femeie rămînea însărcinată, se spunea în rîs : „Ce-ai mîncat de te-ai umflat bob ?“ (Voronca, 557). Locuitorii din Sumatra cred că graviditatea o poate provoca o *nucă* de cocos, fără a interveni o relație între bărbat și femeie. În insulele Fidji, părinții fără copii consumă nuci ca remediu împotriva sterilității. Băștinașii din Insulele Havai credeau că sarcina poate interveni după consumarea unei banane. Miturile privind originea unor zei sau eroi, întemeietori de religii sau dinastii, vorbesc adesea despre descendența lor vegetală. Regina *Maha-Maya* îl zămislește pe *Budha* strîngînd în brațe un pom. Întemeietorul legendar al imperiului chinez, *Pho-hi*, e născut de o fecioară care a mîncat o floare. Materialele etnologice culese în Europa atestă și aici persistența unor credințe despre plantele și fructele ce stimulează fecunditatea femeii (cf. Propp, 1976, 209 ș.u.). În Grecia, asemenea însușiri se atribuiau *gutuiului*. În Toscana, femeile dornice să aibă copii mergeau la preot, de la care primeau un măr, se rugau la Sf. Ana și apoi consumau fructul. În aria culturală românească, însușiri erotice și fecundante, după cît se pare, le aveau *mărul, gutuia*, dar mai ales *nuca*, fruct prezent în riturile nașterii, botezului, nunții și înmormîntării. Primite în dar de către mireasă cu ocazia nunții, nucile aveau menirea de a stimula sarcina tinerei femei. Dacă mireasa dorea să amîne nașterea copiilor, atunci se luau atîtea nuci fripte cîți ani aceasta vroia să rămînă fără descendenți, se îngropau în pămînt, zicîndu-se : „Cînd aceste nuci vor răsări, atunci să nască copiii“ (S. Fl. Marian, 1890, 262). Legătura simpatetică între fată și nucă (sau nuc) se mai păstrează și în următorul obicei, cîndva cu rosturi magice : „Romîncele au obicei a vărsa apa în care și-au scăldat copiii și cu deosebire copilele la tulpina unui nuc. Asemenea fac fetele cu apa în care s-au spălat“ (Jarnik-Bîrseanu, 319). Simbolismul feminin și matern este specific mai ales fructelor cu înveliș mai dur sau celor cu mai multe semințe. În esoterismul Evului Mediu, *migdalul* era unul din fructele ce semnificau virginitatea Fecioarei, iar în limbajul profan, a mînca o migdală era semnul actului sexual (*coitus*) ; fructul desemna vulva, principiul *yoni*, simbol feminin al apelor cosmice și al infinitelor posibilități ale materiei (Chevalier, 27).

Scanned with OKEN Scanner

Simbolurile străvechi ale fecundității au devenit în folclor elemente ale unui limbaj erotic eufemizat. Observăm că în cîntecele de dragoste în jurul perechii de tineri gravitează eam unele și aceleași plante avînd funcția de agenți, martori sau păzitori ai dragostei. G. Coșbuc arăta că în lirica populară, în afară de măr, alt pom purtător al simbolului erotic e *nucul*. El apare asociat cucului, pasăre erotică prin excelență. Unul din motivele cele mai răspîndite din poezia lirică este cuprins în versul : „Sus în vîrful nucului / Cîntă puiul cucului". Am putea adăuga aici și faptul că nucul figurează printre copacii favoriți asociați fîntînii, ca loc de întîlnire a îndrăgostiților : „Mîndruliță, un' te duci, / Numa-n șurță și-n papuci ? / — La fîntînă sub tri nuci, / Să dau apă la doi junci / Și gură la doi voinici" (Viciu, 60) ; „Foaie verde bob năut, / Toate fetele se duc / Supt umbră de nuc" (Tocil., II, 165) ; „Busuioc, floare cătată, / Ieși, mîndruțo, de-mi arată / Unde ne-am iubit odată : / La poiana cea rotată, / La nucul cu frunza lată" (LD, 307).

TEIUL MATERN ȘI FEMININ

În lirica de dragoste, ca martor al iubirilor de-o vară, apare adesea *teiul*, copac familiar peisajului sentimental din poezia folclorică și cea cultă a românilor : „Teiule, frunză rotundă, / Lasă-mă la a ta umbră, / Puțintel cu mîndra-n dungă ; / Eu cu mîndra, tu cu umbra, / Pînă cînd o pica frunza" (*Antol.*, 115) ; „Teiule, cu frunza-n drum / Te-aș tăia, dar nu mă-ndur, / Căci tu m-ai umbrit destul : / M-ai umbrit și zi și noapte" (*Antol.*, 186).

Apariția teiului în complexul erotic *femeie-pom-fruct-copil* pare mai puțin motivată, căci el nu este un pom fructifer. Cu toate acestea, M. Eminescu va prelua din simbolica populară mai ales acest copac, asociindu-l principiului feminin, matern și ocrotitor : „Alături teiul vechi mi se deschise ; / Din el ieși o tînără crăiasă, / Pluteau în lacrimi ochii-i plini de vise" (*Fiind băiat păduri cutreeram*) ; „Adormind de armonia / Codrului bătut de gînduri, / Flori de tei deasupra noastră / Or să cadă rînduri-rînduri" (*Dorința*). În fragmentele citate, ca și în multe alte versuri

Scanned with OKEN Scanner

ale sale, poetul preia, îmbogățind cu sensuri noi, un străvechi nucleu simbolic al teiului, considerat la popoarele din zona climei temperate copac sfînt. Sînt extrem de numeroase și subtile motivațiile ce au dus la constituirea acestui simbol al vieții, dar și al morții, al dragostei și nemuririi, asociat și în poezia lirică principiului feminin. Statura sa falnică, coroana bogată, frunzele mari și late în formă de inimă, dar mai ales parfumul florilor care înmiresmează văzduhul în preajma solstițiului de vară, au făcut din el podoaba crîngurilor, ulițelor satelor, ogrăzilor oamenilor și grădinilor publice. Acest arbore posedă mai multe însușiri spre a fi simbol al vieții și nemuririi ; copacul crește extrem de repede, unele exemplare atingînd înălțimea de 40 m și vîrsta de 300—400 de ani ; mai rar, se găsesc unele specimene de 1 000 de ani. Din nectarul florilor de tei, care posedă numeroase proprietăți curative cunoscute și în medicina populară, albinele extrag mierea parfumată și curată ca razele soarelui. Acest produs apicol a fost întotdeauna considerat hrană a zeilor și aliment al imortalității. Lemnul de tei se dovedește deosebit de maleabil la prelucrare ; de aceea meșterii populari l-au folosit la confecționarea lingurilor și vaselor de tot felul, obiecte cărora în vechime li se atribuia, de regulă, un simbolism feminin. Principiului feminin și ambivalenței *viață—moarte* le-au fost asociate frunzele de tei, căci au însușirea de a se răsuci de pe o față pe alta în funcție de evoluția diurnă a astrului solar ; ele sînt colorate, pe o parte, într-un verde intens, iar pe alta — într-un alb-argintiu, ceea ce sugerează duplicitatea naturii feminine și complementarea vieții și morții, așa cum le concepeau strămoșii. Din timpuri imemorabile, teiul era consacrat femeilor, în opoziție cu stejarul — arbore masculin și uranic. În mitul grecesc al devotamentului conjugal, cei doi soți, *Filemon* și *Baucis*, dornici să rămînă nedespărțiți și dincolo de moarte, sînt prefăcuți de către zei în doi arbori : bărbatul în stejar, iar femeia în tei. Apartenența teiului la sfera feminină e atestată și prin denumirile acestui copac ; în majoritatea limbilor indo-europene ele sînt de genul feminin (cf. în latină — *tillia* sau *tillium*, de la care provine și cuvîntul românesc ; în germană — *die Linde* ; în slavă — *lipa* etc.). La vechii lituanieni, bărbații aduceau sacrificii stejarului, dedicat zeului cerului *Perkunas*, iar femeile — teiului, consacrat unor divinități feminine ce patronau viața și moartea, dragostea și fecunditatea.

Scanned with OKEN Scanner

PUTEREA FERTILIZATOARE A DRAGOSTEI

Femeia, situată în centrul galaxiei Erosului, atrage toate simbolurile de dragoste, iar acestea rezonează într-un șir de motive în care puterea ei și a iubirii se răsfrîng binefăcător asupra naturii. Într-un basm românesc se spune că „pe fata moșneagului a luat-o un fecior de împărat și a mers cu trăsura cu dînsa să vadă ce putere are ea ; pe unde mergea, copacii cei uscați înfrunzeau, rodeau și slobozeau crengile cu mere ; fîntînile uscate se umpleau cu apă limpede ; de era iazul secat se umplea cu apă de pești“ (Voronca, 750).

Basmul acesta, ca și multe alte povești despre isprăvile minunate al Cosînzenelor, poartă amintirea marilor zeițe ale pămîntului și vegetației, ce întruchipau totodată și puterile creatoare ale dragostei umane. În sistemul gîndirii magice a multor popoare, creșterea plantelor putea fi stimulată prin acte erotice. În Java, țăranul și soția sa veneau noaptea în lanul de orez care da în spic, ca prin actul erotic săvîrșit pe ogor să stimuleze recolta. La slavii de est, tinerii căsătoriți se tăvăleau pe cîmpul proaspăt înverzit, pentru a stimula creșterea grînelor (Welter, 77). La dacoromâni, după cum atestă materialele etnologice, existau în trecut practici asemănătoare ce însoțeau, în special, cultivarea *cînepii,* plantă al cărei cult poporul român l-a moștenit de la daci. Ea a fost considerată sacră și infernală, în același timp. Semănatul ei era însoțit de rituri ludice cu substrat magico-erotic. „Ca să rodească cînepa, beau și joacă femeile de Sf. Vasile ; joacă în crîșmă fusul și furca“ ; „Ca să se facă cînepă, să joci în ziua de lăsatul secului de postul mare ; dacă n-ai cu cine, măcar singură să tropăiești“ (Voronca, 1059). Amintirea legăturii simpatetice între creșterea cînepii și dragostea tinerilor se păstrează și în cîntecul liric : „I-auzi, i-auzi, i-auzi, ia, / Că mi s-a copt cînepa / Și îmi saltă inima / S-o culeg cu mîndra mea“ (LD, 156).

O serie de teme și imagini ale liricii populare românești sînt țesute pe vechi credințe, conform cărora dragostea oamenilor este forță creatoare în univers. Dintre acestea mai răspîndit este motivul „Unde șade dragostea, înverzește pajiștea“ și „Mîndro / badeo, de iubirea noastră, răsărit-a un pom în coastă“. În acest context poetic, dragostei i se opune „urîtul“, asociat cu sterilitate sufletească și cu lipsa de viață în natură : „Un'e șade

Scanned with OKEN Scanner

dragostea, / Înverzește pajiștea ; / Un'e șade urîtu, / Înnegrește pămîntu" (*Antol.*, 90) ; „Mîndro, de dragostea noastră / Ne-a crescut un pom în coastă. / Pom creștea și odrăslea, / Mere mîndre că făcea. / Dar de cînd noi ne-am lăsat, / Face pădurețe, rele, / Pier paserile de ele" (Viciu, 110).

Forma mai transparentă în care versul popular exprimă dependența cauzală reciprocă dintre vegetația cîmpului și iubirea tinerilor o constituie diversele practici de magie erotică, pomenite de cîntec. Iată cîteva exemple de asemenea practici populare efectuate la nașterea fetei, pentru a fi frumoasă și iubită de feciori, implicînd elementele naturii : „Măicuța așa a vrut, / De frumoasă m-a făcut / Într-o grădină de flori, / Să fiu dragă la feciori" (*FTrans.*, II, 32) ; „Să trăiască mama mult, / Frumușică m-a făcut, / M-a scăldat în apă dulce, / M-a înfășat în flori de munte, / Să fiu dragă cui mă vede" (LD, 377) ; „Foicică, iarbă deasă, / M-a făcut mama drăcoasă, / Apa-n care m-o scăldat / Lîngă pomi o aruncat, / Lîngă pomii prunișori, / Să fiu dragă la feciori" (*FTrans.*, 37) ; „C-a mele (sprîncene) le-o uns maica / Cu peană de rîndunea / Să fiu dragă la badea, / Cu peană de merlă verde / Să fiu dragă cui mă vede, / Cu peană de merlă neagră / Să fiu la bădița dragă" (LD, 379).

Înrudirea poeziei lirice cu alte genuri folclorice, inclusiv cu poezia descîntecelor, se vădește nu numai în împrumuturi de teme și imagini, ci și în întreaga structură a unor cîntece. Bunăoară, cîntecele ce vorbesc despre transferul energetic și fertilizant al dragostei asupra creșterii recoltei, au structura ritmică și gravitatea incantației magice din retorica descîntecului : „Frunză verde de porumb, / La o margine de cîmp / Merge badea semănînd / Și din gură cuvîntînd : / — Să te faci, grîule, faci ! / Ca iarba printre copaci, / Să te faci, grîule, mare / Ca mîndra mergînd pe cale, / Și să stai și la plivit / Ca mîndruța la iubit, / Și să stai la secerat / Ca mîndra la sărutat" (LD, 397).

CURIERII DORULUI

Martorii simbolici care roiesc în jurul îndrăgostiților pot deveni în orice moment confidenți intimi sau să-și asume funcția de curieri ai dorului, atunci cînd iubiții sînt despărțiți. Rolul

Scanned with OKEN Scanner

de mesager al dorului este extrem de important și poate fi încredințat numai aceluia care, în afara înțelegerii suferinței îndrăgostitului, mai are și capacitatea de a se deplasa la distanțe considerabile. Din fenomenele naturii, sarcina de mesageri ai dragostei o îndeplinesc în mod conștiincios *soarele* și *luna*; deplasîndu-se pe bolta cerului, pot vedea de sus tot ce se întîmplă pe pămînt: „Bădișor depărtișor, / Nu-mi trimite-atîta dor / Și pe lună și pe soare, / Și pe cald și pe răcoare / Și pe stele mărunțele, / Și pe zbor de rîndunele, / Și pe stele și pe lună, / Și pe nori ce vîntu-adună" (Densusianu, FA, 20).

Cum însă mesajul erotic poartă întotdeauna mențiunea „urgent", îndrăgostiții preferă să-l încredințeze unor curieri rapizi. Dintre elementele naturii, acestei cerințe îi corespund cel mai mult *vîntul* și *norul* călător: „Hei, dorule, dorușul meu, / Du-te iar înapoi / Peste drumuri, peste văi, / Pe fața pămîntului / Pe aripa vîntului, / Pîn' la bădișorul meu" (Densusianu, FA, 21); „Vîntule, du-te de-i spune / Că zăbavele nu-s bune, / Că Florica-i duce dorul / Și-i-a-nțelenit ogorul" (Teod., 369); „Mă uitai din deal în șăs / Și văzui un nor ales; / Ba zău vă' nu-i nor ales; / Că-i doru badii trimes; / L-a trimes badea la mine, / Ca să nu-l mai știe nime" (*Antol.*, 35).

Dorul, care de-a lungul veacurilor a rămas același chinuitor și dulce dor, a beneficiat totuși de realizările civilizației moderne și de produsele revoluțiilor tehnologice. Mesajul de iubire și sentimentul dorului poate fi expediat prin mijloace moderne de transport și telecomunicație: „Bădișor depărtișor, / Nu-mi trimite-atîta dor, / Și pe tren și pe vapor / Și pe orice călător" (Cernea, 27); „Ușor, puiule, ușor, / Nu-mi trimite-atîta dor, / Și pe tren și pe vapor, / Și pe omul călător" (Mohanu, 379); „Puiule, dacă ți-e dor / Cheamă-mă la telefon, / Trimite-mi gura odor, / Să văd bine că ți-e dor" (*Antol.*, 38).

Cu toate înlesnirile civilizației, mijloacele mitice continuă să se bucure de mare trecere la îndrăgostiții folclorici. Uneori ei preferă să combine serviciile poștei și telegrafului cu mijloacele tradiționale, trimițînd un mesaj scris pe o frunză de codru verde, sau să înzestreze o locomotivă cu aripi de rîndunică: „Prin codruț verde mersei, / Frunză verde rupsei, / Pe genunchi o pusei, / Frumoasă carte scrisei, / La bădița trimesei" (Papahagi, 132); „De-ar fi trenul pus pe vînt, / Aș veni să te sărut. / Dar îi trenul pus pe roate / Și nu pot că ești departe" (Balș, 136).

Scanned with OKEN Scanner

Dintre agenţii, mesagerii şi mediatorii dorului de obîrşie mito-poetică la loc de cinste se află *vîntul*. De unde provine afinitatea vîntului şi a dorului ? Explicaţia o aflăm în bogata mitologie şi simbolistică a acestui element al naturii, din care vom reţine mai cu seamă acele semnificaţii ce au dus la transformarea vîntului într-un personaj erotic.

Vîntul este o mişcare a aerului, iar acesta face parte din paradigma celor patru (sau cinci) elemente primordiale din care se clădeşte universul în miturile cosmogonice. Ca stihie mobilă, vîntul participă la marele circuit al naturii, unind între ele elementele şi nivelele vieţii. El e purtătorul germenelor vieţii dintr-un mediu în altul. De aici rezultă rolul său de mediator între lumi, dar şi acela de demiurg. În tradiţia cosmogonică hindusă, vîntul a născut spiritul şi a animat lumea. În alte mitologii, aerul (suflul) reprezintă acea forţă subtilă ce îl animă pe primul om zămislit din lut. Într-o legendă cosmogonică românească, vîntul este considerat creatorul primei femei : „Dintăi şi-ntăi atîrna în aer purtat de vînt un munte, din vîrful căruia ieşea foc. Din focul acesta suflat de vînturi s-a născut o femeie, dar nu era vie, avea numai trup. Suflînd vîntul şi mai tare, a rădicat-o şi a dus-o pînă la vîrful cel mai de sus. Acolo a căpătat ea suflare şi s-a coborît pe munte înapoi“ (Voronca, 143). Comentînd această stranie legendă cu substrat mitic, O. Bîrlea observă că vîntul e închipuit aici a fi preexistent chiar demiurgilor, căci le patronează naşterea“ (1981, I, 96). Textul legendei e prea lapidar ca să ne permită o interpretare în sensul celei propuse de folclorist. Cert este că în legendă se narează despre zămislirea femeii, mai exact de animarea ei, prin care autorul popular caută să explice anumite paradoxuri ale comportamentului feminin. El leagă geneza femeii de „vîntul turbat“, aflat, după cum crede poporul, undeva în sferele cele mai înalte. Despre acest vînt se spune că „s-a născut din lupta dintre diavol şi bărbatul femeii care a murdărit cerul cu necurăţenia unui copil“ (expresia eufemistică a „păcatului originar“) ; „el se află aproape de cer, iar cînd coboară face să turbeze oamenii şi animalele“ ; „bate cu osebire primăvara sau toamna cînd fierbe vinul, căci mulţi sînt atunci cu gărgăuni în cap“ (*Tipol. Haşdeu*, 143).

Scanned with OKEN Scanner

Trecînd peste ambivalența vîntului, conceput ca o forță creatoare și distrugătoare în același timp (sfîrșitul lumii în legendele românești este legat de un vînt ucigător), reținem din aceste materiale etnologice că el provoacă unele stări paroxistice, patronează nașterile și este un agent fecundator de tip masculin. O superstiție a grecilor antici, preluată și de romani, punea în relație vîntul, fecundația și calul, un alt agent erotic de maximă importanță (cf. A. Popescu, 111). Anticii credeau că iepele pot fi fecundate de vînt, dînd naștere unor cai neîntrecuți prin iuțeala galopului lor.

În folclorul românesc, vîntul poate lua înfățișarea unui „fecior frumos îndurerat de răpirea iubitei sale, Ileana-Cosînzeana ; cum își aduce aminte de ea, colindă prin lume să o găsească și atîta umblă, pînă cade jos de obosit și atunci se domolește" (Bîrlea, 1981, I, 97). Cu această imagine a vîntului hipostaziat în flăcău cuprins de dragoste sîntem foarte aproape de tema *vînt — agent al dorului, vînt — dor*. Dintr-un cîntec din Bucovina aflăm următoarele relații între alcătuirea omului și structura macrocosmosului : „Trupul din lut, / Oasele din piatră, / Ochii din mare, / Frumusețile din soare, / Dragostele din vînt" (Voronca, 415). Îmbrățișările de dragoste sînt adesea redate în cîntec prin imaginea unui vînt cald ce învăluie trupul iubitei, de unde și dorința amanților de a fi metamorfozați în vînt : „Mîndră, foaie de năgară, / De ți-ai face pat afară, / Eu m-aș face vînt de vară / Și-aș veni la tine-ndată / Să te văd cum ești culcată" (FOM, III, 118).

Imaginea femeii îmbrățișate de vînt și-a făcut loc și în literatura cultă. După cum arată Roxana Sorescu (*Interpretări*, 167), în romanul Hortensiei Papadat Bengescu *Lui Don-Juan, în eternitate*, mîngîierea vîntului are semnificația unui act erotic într-o transpoziție simbolică : „Pe gît m-a sărutat fără să-l pot mustra, pe gîtul gol, unde mă supăr și nu vreu ; s-a plimbat fără voie, înainte să-l pot opri, și a intrat lin pe sub mîneca largă pînă la umeri, m-a înfiorat peste sîni cuprinzîndu-i, a alunecat de-a lungul gleznelor ca un tremur, prin porii opaci ai hainei, peste tot s-a strecurat, tînăr și răcoros, ca un scutier din ținuturi nordice, și eu am stat pe locul unde m-a cuprins și, fără apărare, l-am lăsat să se joace cum i-a plăcut".

Scanned with OKEN Scanner

Alte două simboluri, *pasărea* și *calul*, deși fac parte din altă grupă a mesagerilor dragostei, sînt, de asemenea, înrudiți cu vîntul și cu dorul. În lirica populară, dorul, ieșit din pieptul înflăcărat al fetei sau al flăcăului, își ia zborul în formă de pasăre : „Pe deasupra casei mele / Trecea stol de rîndunele : / Nu e stol de rîndunele, / Ci sînt ahturile mele / Și dragoste tinerele“ (Teod., 354).

Dintre păsări, ca mesager fidel ce poate transmite sentimentele adevărate, fără a le răstălmăci într-un anume sens, e preferat *cucul* : „Foaie verde de trei mure, / Cuculeț de la pădure, / Du-te la mîndra și spune / Să se iubească cu mine / La stejaru din pădure / Și la tufa de alune“ (FOM, IV, 738) ; „Hai, măi puiu lui cucu, / Du-te, spune-i la mîndru / Să vie azi în codru, / Că-l aștept să ne-ntîlnim / Și-amîndoi să ne iubim ; / Că-l aștept să ne vedem, / Dulce să ne sărutăm“ (*FTrans.*, I, 278).

Spațiul literar al Erosului este populat destul de dens și de alți reprezentanți ai zburătoarelor purtînd cele mai diverse semnificații, încît se poate vorbi de existența unui *cod ornitologic* în sistemul limbajului erotic românesc. Despre unele păsări ca simboluri erotice, cum ar fi „amărîta turturea“, s-a scris la noi foarte mult (cf. B. P. Hasdeu, *Cucul și turturica la români și la persiani*, 1876 ; *Balada populară „Cucul și turturica“*, 1877 ; N. Găzdaru, *Originea și răspîndirea motivului „amărîtă turturică“ în literaturile romanice*, 1935 ; P. Caraman, *Pămînt și apă*, 1984, 194—204 ; G. Sorescu, *Structuri erotice*, 1982, 13 ș.u. etc.).

Nu ne vom opri asupra analizei motivului, deoarece nu am putea adăuga multe lucruri noi față de cele spuse de alții. În plus, turtureaua figurează în lirica românească ca simbol al dragostei conjugale, al credinței și devotamentului femeii ce și-a pierdut soțul, aspect de care ne preocupăm mai puțin în studiul despre poezia inițierii erotice a tinerilor. Din acest punct de vedere, pare mai semnificativă imaginea *cucului*, chiar dacă referirile la această pasăre erotică a românilor sînt și ele destul de numeroase în literatura despre folclor. Dialogurile îndrăgostiților cu reprezentanții neamului „cucesc“ sînt prea frecvente și pline de tîlc ascuns, ca să nu le supunem unui examen hermeneutic.

Scanned with OKEN Scanner

În concepția populară, dragostea este un destin, o fatalitate, dar și o aventură plină de farmecul neprevăzutului și neliniștea așteptării. Orice tînăr sau tînără aflați la vîrsta pubertății știu că dorul și dragostea vor veni negreșit, dar nu cunosc nici minutul, nici ceasul sosirii marii iubiri. Dragostea în sine sau alegerea obiectului erotic nu sînt dependente total de voința omului, ci se află mai mult în mîinile destinului. Înrudirea dragostei cu soarta se reflectă și în limbă, căci românul i-a spus logodnicei *ursită*, iar soției — *consoartă*.

Dorința de a afla, dinainte, sorții în dragoste și în căsnicie i-a îndemnat pe tineri, mai cu seamă pe fete, mai curioase din fire, să recurgă la diferite practici ale ghicitului, ceea ce s-a reflectat în retorica cîntecului liric prin împletirea simbolurilor erotice cu simboluri oraculare.

CUCUL ÎN CREDINȚELE POPULARE ȘI ÎN LIRICA DE DRAGOSTE

Cucul a intrat în grădina Erosului tocmai datorită calității sale de a fi considerat pasăre oraculară. Au mai contribuit, desigur, și alte asociații simbolice prin care lumea zburătoarelor se înrudește cu simbolismul ciclurilor naturii, al fecundității și dragostei. În orice caz, dintre toate păsările oraculare, cucul se bucură de o simpatie deosebită din partea cîntăreților populari, iar folcloriștii i-au dedicat pagini de o nedisimulată considerație și afecțiune: „Dacă s-ar încerca cineva să scrie un studiu asupra cucului în literatura populară, cîte n-ar avea de scris și cîte volume de cîntece din popor adresate cucului nu s-ar culege!“ (Rădulescu-Codin, *Îngerul românilor*, 294); „Nici una dintre păsări nu e atît de des pomenită, măcar pe departe, nu numai în cîntece, ci și în legende, proverbe, credințe, precum e cucul, nu numai la noi, ci și la toate popoarele zonei septentrionale a pămîntului“ (Papadima, 90); „Dintre atîtea păsări zburătoare cunoscute de dacoromâni — afară de grangur, mierlă și sturz, care din cînd în cînd apar în lirica lui, unica pasăre ce parcă îi obsedează sufletul lui e cucul, a cărui deasă apariție răzbună absența unui vulture, a unei rîndunele, a unei ciocîrlii, ca și

Scanned with OKEN Scanner

a unei berze, alături de care trebuie reținută și absența privighetorii" (Papahagi, 1967, 186).

În aria culturală românească și în alte zone ale Europei, cucul este un vestitor al primăverii, dar și o pasăre misterioasă ce cunoaște destinele omului și are puterea de a-i influența soarta. Poporul crede că glasul lui este de bun augur, cînd răsună de-a dreapta omului sau în față. Cînd cîntă la stînga sau în spate, vestește o nenorocire sau chiar moarte: „Cucu-n spate mi-a cîntat / Și moartea m-a săgetat" (S. Fl. Marian, 1882, 506).

Vocea lui, care se aude la mari depărtări și la intervale regulate, cu unele pauze mai prelungi, a fost intepretată de popor ca mesaj tainic venind din alte lumi. În vechime se considera că limbajul păsărilor este de natură divină, iar capacitatea de a-l înțelege se atribuia numai unor persoane înzestrate cu calități supranaturale sau oamenilor foarte apropiați de natură. Înțelepciunea legendară a lui *Solomon* era întregită de facultatea de a înțelege limba păsărilor. După cît se pare, „codul cucesc" arăta mai puțin esoteric și mai lesne de descifrat pentru cei neinițiați, căci orice simplu muritor putea afla de la el cîți ani îi mai rămîne de trăit sau numărul anilor ce-l despart de un eveniment atît de important precum căsătoria. „Feciorii și fetele, cînd îl aud întîiași dată cîntînd, [...] îl întreabă: — Cucule, puiule, cîți ani îmi dai pînă ce mă voi însura (mărita)? Dacă cucul, după această întrebare, tace de cîntat, atunci e un semn că se va însura (sau mărita) de grabă; iar dacă cîntă mai departe, apoi de cîte ori va cînta *cucu*, atîția ani au să mai aștepte pînă ce se vor însura (mărita)" — notează S. Fl. Marian (*Ornitologia*, I, 22).

Cucul e apropiat de omul înstrăinat, trist și abătut, cum este cel căzut victimă dorului incurabil, printr-un gen de afinitate a modului său de viață, real sau numai imaginat de oamenii din popor. Pasărea duce o viață singuratică și nu-și face cuib niciodată. Cucul mascul nu însoțește femela decît o scurtă perioadă de împerechere. Rămasă singură, femela își depune ouăle în cuiburile altor păsări. De aici vine imaginea cucului ca personaj înstrăinat și dezrădăcinat: „Cine m-a dat dorului / Aibă casa cucului / Și odihna vîntului, / Căci nici cucul n-are casă, / Nici vîntul țară aleasă" (I. Bîrlea, 1924, 176); „Străină-s Doamne, străină, / De nici apa nu m-alină. / Străină-s ca pui de cuc, / N-am milă unde mă duc" (*Antol.*, 521).

Scanned with OKEN Scanner

La diferite popoare, specializarea erotică a cucului depinde în mare măsură de genul gramatical al numelui său. La grecii antici, cucul era de genul masculin, fiind consacrat Herei, pe care o seduce Zeus, prefăcîndu-se într-un cuc. La noi, unde cucul este, de asemenea, de genul masculin, există chiar o credință că toți cucii ar fi masculi. Se mai crede că, pentru a-și asigura progenitura, el are privilegiul unic de a se împerechea cu toate femelele celorlalte păsări. Cucul apare astfel în folclorul românesc drept întruchipare a dragostei senzuale și nestatornice, „un fel de donjuan al zburătoarelor" (O. Papadima, 91).

În limbile slave, unde cucul este de genul feminin (cf. la ruși — *kukuška*, la sîrbi — *kukavica*, la polonezi — *kukulka* etc.), această pasăre ține de riturile inițierii feminine. La slavii de est exista obiceiul „cumetriei cu cucul" sau „botezului cucului", cînd tinerele fete se duceau într-un crîng, căutau un loc unde crește iarba denumită *lacrimile-cucului* (rus.: *kukuškiny slëzy*) și oficiau un ritual al „înfrățirii" dintre fete. Obiceiul, înregistrat pînă la sfîrșitul secolului al XIX-lea, reprezenta o rămășiță a unui cult păgîn de inițiere în societățile secrete de tip feminin, patronat de o divinitate ornitomorfă, semnificînd primăvara și dragostea. Slavii de sud consideră cucul drept chipul metamorfozat al unei mame ce-și jelește fiul sau întruchipare a fiicelor lui Lazăr, ce-și plîng tatăl căzut în luptă cu turcii (*Srpski mitol. rečnik*, 187).

În legendele românești, cucul e, de asemenea, înrudit cu viața și cu moartea, ca toate divinitățile străvechi ale naturii; el este metamorfoza unui copil care plînge după fratele său ucis sau dispărut (O. Bîrlea, 1976, 147); alteori, se crede că provine din oasele unui copil ucis în mod nelegiuit. După Octavian Buhociu, legenda ar veni să sublinieze legătura acestei păsări cu moartea și cu viața, căci oasele semnifică, în vechile credințe, permanența și eternitatea, ele fiind privite ca „sămînță a vieții" (1979, 118).

Din simbolismul ancestral și ambivalent al păsării, înrudită cu viața și cu moartea, cîntecul de dragoste reține mai ales latura luminoasă, atribuind vocii sale o putere catalizatoare și fecundantă asupra naturii și asupra omului, sinonimă chemării erotice. Cîntecul cucului îi cheamă pe haiduci în codri, îi invită pe plugari să iasă pe cîmp, iar pe tineri îi incită la iubire: „Eu pe unde merg și cînt / Ies plugari cu plugurile, / Păcurari cu oile, / Neveste cu pînzele" (S. Fl. Marian, 1882, 500); „Cucule,

Scanned with OKEN Scanner

tu cînd soseşti, / Inima-mi înveseleşti. / Şi cînd aud glasul tău, /Îmi potoleşte dorul meu. / Cînd, ţi-ascult glasul domol, / Parcă-mi dai aripi să zbor, / Şi-mi simt dorul mai uşor, / Şi inima mai deschisă, / Iar dragostea mai aprinsă" (FA, 302).

Crainic al primăverii, confident al fetelor şi al flăcăilor, cucul este mesagerul preferat al îndrăgostiţilor, un fel de „curier de ambe sexe" căruia ei se adresează cu cele mai gingaşe epitete : „Cucule de la pădure, / Du-te la puica şi-i spune / Să facă puica ce-a face / Să-mi trimită doru-ncoace / Că de dor nu ştiu ce-oi face" (Voronca, 452) ; „Cuculeţ de la pădure, / Du-te la mîndra de-i spune / Să nu se mai poartă bine, / C-a băgat un junghi în mine. / Nu mi-e junghiul de cuţit, / Ci mi-e junghiul de iubit" (Teod., 398) ; „Cucule, cu pene scumpe, / Nu cînta numai la munte, /Mai scoboară şi-n luncuţă, / Trage vers lung din guriţă, / S-auză a mea mîndruţă, / Trage ca un ceas mai bine, / S-o ajungă dor de mine" (Viciu, 175).

HIPOSTAZIEREA DORULUI

Cuvîntul *dor*, vocabulă magică a limbii române, despre care s-a vorbit şi s-a scris atîta şi despre care se vor spune încă multe lucruri înţelepte şi frumoase, este substantiv, verb, adjectiv şi interjecţie, în acelaşi timp. *Dorul* ocupă primul loc între cele şase noţiuni dominante (*dor, dragoste, noroc, bine, urît, jale*) care, după părerea lui Ion Coteanu, organizează lirica noastră populară (1973, 159). În poezia românească, persoana cuprinsă de dor devine sinonimă cu însuşi sentimentul ca atare, ceea ce duce la hipostazierea (personalizarea) sentimentului. Dorul, ca substantiv, în gramatica dragostei este cînd de genul masculin, cînd de genul feminin. Dorul, substantiv feminin, se confundă cu persoana iubitului. În ipostază bărbătească, dar nu mai puţin duioasă decît cea feminină, dorul ia întotdeauna înfăţişarea mîndrei : „Dorule, te-am aşteptat, / Şi-asară şi-alaltă seară. / Cu cină şi cu lumină, / Şi cu dor de la inimă" (Bredi-ceanu, 59) ; „Dorul mîndrii cînd m-ajunge, / Stau în loc şi-ncep a plînge, / Dorul mîndrii cel grăbit, / De la cină m-o gonit" (Viciu, 176).

Uneori, aşa cum remarcă O. Papadima (Lit. pop. română, 118), dorul şi dragostea se desfac într-un cuplu complementar,

Scanned with OKEN Scanner

dorul confundîndu-se cu iubitul, iar *dragostea* — cu fata îndrăgostită, genul gramatical (relevant mai ales la formele de singular) fiind suficient pentru a realiza o personificare poetică : „Strigă dorul dragostea / Și nu vrea a-l aștepta. / Dorul merge ca vîntul / Și dragostea ca gîndul. / Într-un vîrf de munte verde, / S-a pus jos ca să-l aștepte" (Fried, 236).

Tema dorului hipostaziat, ce prezintă, după aprecierea unor esteticieni și literați, „unul dintre cele mai substanțiale și mai tulburătoare aspecte ale folclorului nostru" (E. Papu, 1982, 132), nu va apărea decît în poezia romantică. Cîntecul popular introduce, în afara miticului *Dor*, aflat la „curțile" sale din inima pădurii, și tema poetică a *dorului-cuc*, încadrîndu-l în vechea matcă a simbolului *păsării-suflet* și colorîndu-i penajul în albastrul speranței : „Cucule, pasăre-albastră, / Ce vii noaptea la fereastră ? / Că sînt fată nu-s nevastă" (Papahagi, 334). Să ne amintim, în acest context, că la vechii indieni cucul simboliza sufletul omului înainte și după reîncarnare, căci corpul era privit cu un cuib străin în care vine să se așeze sufletul nemuritor (Chevalier, 293).

CALUL ÎN CONSTELAȚIA SIMBOLURILOR EROTICE

Intimitatea ce se stabilește între cuc și îndrăgostiții folclorului mai este proprie doar unui singur reprezentant al faunei noastre mito-poetice. E vorba despre mesagerul patruped ce îndeplinește funcția de confident, martor și pedagog în știința vieții. Apariția *calului* în orizontul Erosului era previzibilă. Din cele mai vechi timpuri, acest animal întruchipa neastîmpărul dragostei, puterea pulsiunilor erotice și forțele biologice nesecate ale tinereții.

Prieten nedespărțit și călăuză înțeleaptă pentru eroul din basme plecat în marile sale călătorii inițiatice și în expediții de cucerire a lumilor necunoscute, calul nu-l părăsește nici pe îndrăgostitul ce trebuie să străbată „lumea de foc" a Erosului. Mecanismele gîndirii mitico-simbolice, prin care s-a ajuns la identificarea calului cu unele valențe biologice și psihologice ale ființei umane, sînt extrem de complicate (cf. I. Evseev, 1983, 92—96). Imaginile folclorice ale metamorfozelor *om-cal*, pre-

Scanned with OKEN Scanner

cum și credințele populare despre faimoșii „cai ai lui Sînt-Toader“ ce vin să tulbure liniștea fetelor, atestă omologia dintre impetuozitatea cabalinelor și impulsurile biologice ale omului. Psihanaliza, începînd cu celebrul caz psihiatric al „micuțului Hans“ obsedat în visele sale de imaginea calului, psihoză descrisă de Freud, a legat simbolismul calului de pulsiunile și atacurile nestăvilite ale atotputernicului *libido*.

În poezia de dragoste avem mai mult imaginea unui „cal strunit“ care îl însoțește pe flăcău în toate aventurile lui amoroase, trăind alături de stăpîn bucuria dragostelor împlinite și tristețea eșecurilor. El se asociază cu libertatea flăcăului neînsurat, cu plinătatea forțelor tinereții și curajul aspirațiilor juvenile : „Foicică de dudău, / Bine mai trăiam și eu / Cînd eram tînăr flăcău / Și ședeam la taică-meu : / Încălicam calul meu / Și mergem unde vream eu“ (Teod., 319).

În cîntecele fetelor, iubitul este, de asemenea, asociat cu calul său ; amîndoi, calul și călărețul, alcătuiesc un tot unitar și armonic ; fata se dovedește gata să aplice aceleași sancțiuni împotriva lor, cînd e supărată, și să-i încurajeze pe amîndoi în momentele de satisfacție și bună dispoziție : „A trecut bădița dealul, / Că-i cunosc mersul și calul, / Badea-i alb și calul sur, / Blăstăma-l-aș, nu mă-ndur“ (FA, 312) ; „Ia-mă, bădiță, cu tine / Că la drum ți-oi prinde bine : / Unde murgul ți-a-nsera, / Eu pe el l-oi lumina ; / Unde murgul ți-a-nseta, / Cu lacrimi l-oi adăpa ; / Unde murgu-a flămînzi, / Cozile mi-oi despleti / Și pe el că l-oi hrăni !“ (LD, 204).

Stăpînul și calul par a se înțelege fără cuvinte ; nerăbdarea și zbuciumul erotic sînt adesea transferate de la călăreț la cal, acesta ghicind dinainte toate intențiile stăpînului său : „Frunză verde cimbrișor, / Bate murgul din picior / Să-i pun șaua binișor / Să mă duc unde mi-e dor, / La puicuța mea frumoasă, / Ce m-așteaptă tot cu masă, / Sara tot cu sorbitură, / Dimineața cu friptură, / Sara cu plosca de vin, / Dimineața cu-al ei sîn“ (Fried., 240) ; „Foicică de mohor, / Bate murgul din picior / La fereastra din obor / Să-i dau fîn și orzișor / Să-i pui șeaua binișor, / Că de ducă-mi este dor“ (Teod., 327).

Calul din mitologie, care era un cursier solar și mediator între sferele cerești și pămînt, între lumea diurnă și lumea de dincolo, în poezia erotică își continuă funcția de mediere, fiind unul din principalii mijlocitori între sfera femininului și prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiul masculin. Lui îi revine dificila misiune de a străbate drumurile dorului, presărate cu gropi și cu bolovani. Peripețiile din timpul acestor călătorii sînt întotdeauna încărcate cu un simbolism erotic sau marital. Săltatul iubitei în șaua calului semnifică desprinderea ei de sfera fecioriei, de casa părintească și trecerea în stadiul de femeie, iubită și soție. Scena respectivă, ce descria inițial un episod tipic al căsătoriei prin rapt, a devenit o metaforă a cuceririi erotice sau a căsătoriei, așa după cum reiese și din textul baladei *D-aba gagă*, care are la bază motivul *Brumărelului* analizat în această lucrare : „Frîul cu stînga lua / Și pe dreapta întindea, / În brîul pruncei l-înfingea / Și la spate-o arunca / Și o așeza pe șea / Ș-o mai lega cu curea, / Să nu cadă undeva . . . / Dar voinicul ce-mi făcea ? / Mîna calul, fluiera, / Inima-i se bucura, / Drumul drept că mi-l ținea / Și la părinți se ducea / Către dînșii grăia : / — Am adus sluga părinților / Și stăpîna curților !“ (Amzulescu, 347).

Ca element al limbajului erotic din cîntecul liric apare și gestul legării calului de stîlpul casei fetei, semnificînd un popas de dragoste. Deoarece actul amintit nu poate fi ascuns de ochii lumii, pentru fată, aceste opriri nu pot avea drept consecință decît căsătoria ; în caz contrar, ea va suferi oprobriul colectivității sătești : „Foaie verde micșunele, / Măi Gheorghiță brașovene, / Leagă calul de zăbrele / Nu de stîlpul casei mele, / Că l-ai mai legat odată / Și m-a rîs o lume toată“ (*Antol.*, 151).

Într-un colind de fecior din colecția lui G. Dem. Teodorescu, întreaga narațiune e clădită pe paralelismul *tînăr — murg* ; legarea calului de un buștean semnifică o aventură erotică, redată prin alegoria prinderii flăcăului în hora ielelor, iar căsătoria, un fel de captivitate benevolă acceptată de tînăr, este descrisă prin procedeul contrastant al slobozirii calului : „— Mai șezi, murgule, legat, / Înfrînat și nemîncat, / Nemîncat, neadăpat, / Cum șez eu neînsurat ; / Că, dacă m-oi însura, / Și ție drumul ți-oi da, / Să pești iarba cîmpului, / Să bei apa muntelui, / Să pești iarbă neumblată, / De rouă nescuturată“ (Teod., 83).

Însoțitor fidel al tînărului pe drumurile dorului, ajuns în relații atît de amicale cu stăpînul, calul din cîntecele lirice este o călăuză și un sfetnic în inițierea erotică, precum era în vechime centaurul înțelept Kiron, pedagogul lui Hercule și Ahile. Aidoma calului năzdrăvan din basm, murgul îndrăgostitului, prin vorbele și gesturile sale, amendează momentele de rătăcire și manifestările exacerbate ale tînărului, încercînd să-l readucă în lumea rea-

Scanned with OKEN Scanner

lităţilor cotidiene. Dialogurile „filozoficeşti“ dintre fecior şi cal, inserate în textele cîntecelor, ne aduc aminte de încontrările permanente şi tachinările reciproce ale lui Don Juan cu Leporello sau ale lui Don Quijote cu credinciosul Sancho-Panza : „— Hai, hai, murgule hai ! / Că nu multă cale ai, / Mîndra cum ne-a-ntîmpina, / Orz, ovăz şi fin ţi-a da ! / Da-murgu aşa zicea / Şi schinarea scutura : / — Arză-l focu de-ndemnat, / Sănătatea ni-o mîncat ! / Tu mă laşi legat de gard, / Îmi dai nuiele de mîncat ; / Tu cu mîndrele te-ai dat / Şi pe mine m-ai uitat !“ (Fried., 241) ; „— Di ce stai, murgule, trist ? / — Am auzit că mă vinzi. / Stăpîne, nu ţ-e păcat, / Să vinzi dobitoc curat ? / Că te-am purtat legănat, / Te-am trecut Oltu vărsat. / Cînd intram cu tinen-n sat / Nu tăceam de nechezat / Şi mîndrele de oftat“ (*Antol.*, 69).

7. OBSTACOLELE IUBIRII

Corpusul atît de bogat și variat al cîntecelor populare ne oferă suficiente dovezi că inițierea erotică este un proces dificil de cunoaștere a lumii și de autocunoaștere, dar și o probă ce decantează valorile individuale.

DRAGOSTEA ȘI AFIRMAREA LIBERTĂȚII UMANE

Greutățile și obstacolele care stau în calea dragostei tinerilor, mult mai numeroase și mai complicate decît ar părea la prima vedere, țin de cauze sociale, morale și psihologice. Amorul premarital, cu toate complicațiile lui psiho-sociale, ca fapt de cultură, este o achiziție relativ tîrzie în evoluția omului și a societății, plasată de unii erotologi abia la sfîrșitul Evului Mediu (cf. *Rhétorique*, 153). Poezia dragostei aparține acelei insule de libertate individuală, pe care omul Renașterii a recîștigat-o în lupta cu morala religioasă și cu limitările impuse de tradiție, ce au separat Antichitatea și Europa Evului Mediu. Dragostea dintre doi tineri înainte de căsătorie, precum și dragostea extraconjugală, la care se referă adeseori lirica populară, are gustul dulce-amar al fructului oprit și mai păstrează o umbră a „păcatului" cu care ea a fost identificată în sistemul valorilor creștine. Morala satului tradițional, la rîndul său, sancționa libertinajul erotic, iar părinții erau principalii păzitori ai „cinstei" fetei, căci, în concepția lor, puritatea și nevinovăția viitoarei mirese erau zestrea

Scanned with OKEN Scanner

cea mai de preț pe care aceasta o punea la picioarele mirelui. Să mai adăugăm și diferitele restricții și considerente de ordin material, ce limitau libertatea alegerii partenerului în dragoste și în căsătorie.

Cîntecul recreează întregul dramatism al acestui conflict între tendințele de emancipare erotică a tinerilor și măsurile obstrucționiste impuse de părinți și de obștea sătească. O armă de luptă împotriva „dușmanilor" (acesta este termenul general prin care se desemnează toți aceia ce se opun dragostei) era afirmarea prin cîntec a puterii de nebiruit a iubirii, sublinierea prin forme poetice dintre cele mai convingătoare și mai expresive a legitimității și firescului ei printre manifestările naturii umane. Un leitmotiv al liricii românești îl constituie afirmarea ideii că viața fără dragoste e lipsită de sens : „Cine-n lume nu iubește, / La ce naiba mai trăiește !" (Mohanu, 375) ; „I-ai bradului cetina / Și omului dragostea, / Și-i vedea ce-a rămînea : / Numa forma și țărîna" (LD, 97) ; „De-ar fi omu cît un munte, / Vine dorul ți-l pătrunde ; / Este om nepăsător / Și n-are pe lume dor ; / N-are dor, n-are amar / Și trăiește în zadar" (*Antol.*, 25) ; „De n-ar fi iubirile / Ce s-ar face fetele ? / S-ar usca ca frunzele / Toamna cînd cad brumele" (Cernea, 28).

Pe multiple voci și în diferite registre poetice este afirmată puterea atotbiruitoare a iubirii, sentiment veșnic ca lumea și imperativ ca legile firii : „Auzii lumea vorbind / Că dragostea s-a oprit. / Apele s-or opri toate, / Dar dragostea nu se poate" (FOM, III, 485) ; „Lumea s-a schimbat la toate, / Dar dragostea nu se poate ; / Că dragostea e pe veci, / Cum o faci așa petreci" (Iliescu, 279).

Dragostea, cea mai frumoasă dintre podoabele vieții, e comparată cu un pom sau cu o floare ce au crescut din miracolul iubirii și pe care numeroși dușmani și-au pus în gînd să le suprime sau să le stăvilească creșterea : „Bade, de dragostea noastră / A-nflorit un pom în coastă. / Dușmanii s-au sfătuit / Și s-o pus și l-o ciungit, / Cărăruia ne-o-ngrădit / Și cu gard și cu nuiele. / A da Dumnezeu un vînt / Și-a da gardul la pămînt, / Și-or rămîne numai parii, / Și s-or înțepa dușmanii" (Fried., 495).

Versul popular recurge la imagini de un realism izbitor atunci cînd zugrăvește suferințele fizice și psihice îndurate de îndrăgostiți din partea unor părinți sau consăteni ce se transformă în niște cerberi fioroși puși în slujba unei morale prea severe și adesea neîndurătoare : „— Nu-ș' cin' dracu m-o pîrît /

Că-s ca focu la iubit / Și măicuța m-o aflat / Și-ntr-o ladă m-o băgat. / Pe ladă m-o pus lăcat, / Pe lăcat mi-o pus cuțit, / Ca să mă las de iubit" (*Antol.*, 75); „Foaie verde, foi ca macu, / Neică, nu te doare capu / Cînd mă vezi vorbind cu altu? / — Ba, mîndruțo, rău mă doare, / Dar am calea-n depărtare. / Am calea cu mărăcini, / Nu pot veni de vecini; / Am calea cu bolovani, / Nu pot veni de dușmani. / Că dușmanii s-au vorbit / Să ne prindă la iubit, / Să ne lege cot la cot, / Să ne plimbe satu tot" (*Antol.*, 201).

Document etnografic fidel al moralei și obiceiurilor satului tradițional, aflat departe de idealismul edulcorat al unei literaturi de tip păsunist și bucolic, cîntecul liric constituie în același timp o vibrantă afirmare a libertății individului și a drepturilor sale naturale. Tinerii sfidează morala învechită a bisericii, care considera că orice fel de dragoste, în afara aceleia care îl are ca obiect pe Dumnezeu, este un mare păcat. Adesea, cîntărețul popular ar dori să impună slujitorilor bisericii să predice, în locul învățăturii mortificatoare a creștinismului oficial, o religie a naturii și a vieții autentice, la temelia căreia stă dragostea: „Cine nu iubește-n lume, / Mă mir, la popă ce spune, / Spune litii și minciune, / Să-i dea popa-nchinăciune. / Și popa-l blagoslovește: / Mergi, băiete, de iubește, / La neveste tinerele, / Drag mi-i să trăiesc cu elé" (*Antol.*, 75). Replica, desigur, nu aparține popii, oricît de liberal și slobod în concepții ar fi el, ci tînărului îndrăgostit de viață. „Dezlegarea de păcat" este o proiecție a gîndurilor și dorințelor ascunse ale flăcăului, obiectivate de retorica poeziei populare.

OBSTACOLELE INTERNE ALE IUBIRII

Pe lîngă numeroasele obstacole externe, dragostea autentică, mai ales prima iubire ce rămîne adînc întipărită în sufletul fiecărui om, are de înfruntat și o serie de dificultăți interne, de ordin psihologic, izvorîte din natura contradictorie a pasiunii și din ineditul relațiilor instituite între reprezentanții a două sexe diferite și care aparțineau pînă atunci la două sfere sau lumi separate între ele. „Regele Marc" al romanului de dragoste dintre Tristan și Izolda sau sabia simbolică ce se punea între doi îndrăgostiți aflați pentru prima dată împreună în basmele și legendele

Scanned with OKEN Scanner

multor popoare, semnifică obstacolele interioare în calea contopirii fizice și psihice a îndrăgostiților.

În lirica de dragoste românească, distanța ce-i separă pe îndrăgostiți semnificînd atît cenzura internă, cît și obstacolele externe, și-a găsit expresia poetică în imaginea simbolică a „lungului drum al dorului". Acest sentiment, cu întreaga-i pletoră de semnificații și cu inefabilul senzațiilor sugerate sau trăite, este, înainte de toate, „dragoste la distanță". În lumea dorului, obiectul iubirii se poate îndepărta atît de mult, încît își pierde contururile reale, devenind vis, nălucă, nor fantomatic, dar parcă mai chinuitor și mai intens pe măsura distanțării sale reale sau imaginare. Acesta este „dorul-dor" și despre el va scrie mai tîrziu Lucian Blaga : „Cel mai adînc dintre doruri / e dorul-dor. / Acela care n-are amintire / Și nici speranță, / dorul-dor".

Etnologii și folcloriștii noștri (O. Densusianu, T. Papahagi) i-au atribuit dorului o origine pastorală plecînd de la ideea distanței geografice ce ar separa iubitele rămase în sat de flăcăii duși la munte cu oile. Se aduc ca argumente unele elemente textuale, cum ar fi, bunăoară, prezența *motivului muntelui* în multe cîntece de dor sau a motivului *drumul dorului* despre care se afirmă că ar fi fost, inițial, *drumul plaiului* (Papahagi, 1967, 76). Nu se poate exclude, desigur, o anumită influență a vieții pastorale asupra structurii de ansamblu a cîntecului de dor și asupra imaginilor concrete prezente în textul liric, cu atît mai mult cu cît în repertoriul național liric există un ciclu aparte reprezentat de *cîntecele de ciobănie*, intersectate tematic și stilistic cu cele de înstrăinare și dor. Însă, așa cum arată I. Coteanu, deja în limba latină *dolor* (dolus) indică dezolarea, întristarea, ori „romanii nu erau în primul rînd păstori, ci agricultori, cum prea bine se știe" (*Stilistica* ..., 161).

DRUMURILE DORULUI

Drumul dorului nu este un simplu periplu geografic cu determinări topologice reale și exacte ; el e un drum arhetipal, un simbol poetic al unei călătorii inițiatice, o expediție în căutarea și aflarea unei noi personalități a omului, îmbogățită printr-o experiență erotică.

Scanned with OKEN Scanner

Lungimea acestui drum, atît de des subliniată în textele cîntecelor, nu pare măsurabilă în kilometri ; ea este de ordin psihic și desparte *unul*-nepereche de *doiul* dramatic și tensional, armonizat însă prin puterea dragostei. Drumul dorului reprezintă secvența, de fapt, neliniară, ce desparte visul erotic de împlinirea sa și care îndrăgostitului i se pare întotdeauna infinit de lungă și chinuitoare în durata ei. Toposul *distanței* este invocat de persoana îndrăgostită nu neapărat în condițiile în care iubitul sau iubita s-ar afla la mari depărtări geografice. O analiză critică a topologiei și geografiei spațiului erotic ne arată că motivul depărtării apare și atunci cînd îndrăgostiții sînt din același sat, locuiesc pe aceeași uliță, iar casele lor sînt alăturate.

Pentru a dovedi relativitatea spațiului și timpului psihologic din lirica populară, vom apela iarăși la o mărturie poetică a lui Lucian Blaga cu privire la apropierea, egală cu o infinită distanțare, sugerată poetului de versurile noastre folclorice : «Setos îți beau mireasma și-ți cuprind obrajii / cu palmele-amîndouă, cum cuprinzi / în suflet o minune. / Ne arde-apropierea, ochi în ochi cum stăm. / Și totuși tu-mi șoptești : „Mi-așa de dor de tine !“ / Așa de tainic tu mi-o spui și darnic, / Parc-aș fi pribeag pe-un alt pămînt» (*Dorul*).

Spre deosebire de drumurile solitare ale eroului din basme sau de calea fără întoarcere a „dalbului pribeag“, drumul dorului e străbătut de doi călători plecați din puncte diferite. Atributul drumului arhetipal îl constituie nu atît lungimea sa, cît extrema lui dificultate. Obstacolele întîlnite de îndrăgostiții ce merg unul în întîmpinarea celuilalt nu pot fi decît niște greutăți cu semnificații simbolice, chiar dacă în invocarea lor sînt folosite imagini aparent luate din realitatea înconjurătoare. Depășirea stavilelor de tot felul e o probă a maturității și a pregătirii psihologice a tinerilor de a păși în lumea Erosului.

Printre obstacolele „naturale“ (în artă nu există *natură* fără o semnificație culturală) mai des pomenite în cîntecele de dragoste figurează *dealurile*, *munții*, *apele*, *pădurile* și *văile* adînci : „Frunză verde foaie fragă, / Departe ești, bade dragă, / Eu departe, tu departe, / Două dealuri ne desparte, / Două dealuri și-o pădure / Cu zmeură și cu mure, / Și o cale de trei zile“ (Fried., 75) ; „Oltule, rîu blestemat, / Ce vii așa turbat ? / Ce te răpezi ca un zmeu / Și-mi oprești pe Nițul meu ?“ (Teod., 369) ; „Pădurea de s-ar usca, / Deal de deal s-ar surupa / Să se facă din deal șes, /

Cu mîndra să mă-ntîlnesc, / Două vorbe să-i vorbesc" (FTrans., II, 528).

Obstacolele despre care ne vorbește cîntecul liric parțial coincid cu cele întîlnite de eroul din povești în drumurile sale de inițiere, chiar dacă ele au fost în bună parte demitizate, pierzîndu-și caracterul lor terifiant; au dispărut și „gurile de foc" ale balaurilor, fiind înlocuite de „gura satului", deși războiul tinerilor cu acest monstru moral este mai greu de purtat decît împotriva zmeilor și balaurilor cu șapte capete.

MUNȚII, VĂILE ȘI PĂDURILE DIN CALEA DORULUI

Cîntecul popular vorbește mai frecvent de „două dealuri" ce-i despart pe îndrăgostiți, fiecare din ele fiind parcă destinat urcării unuia dintre protagoniștii dramei de inițiere erotică. Aceste dealuri sau munți greu de urcat sugerează, printre altele, ideea înălțării spirituale și existențiale, realizată prin puterea dragostei surprinsă de poetul „spațiului mioritic" în următorul vers: „Așa: cînd sunt cu tine / mă simt nespus de-aproape de cer" (Blaga, *Sus*).

În vechile practici de inițiere ale popoarelor lumii, *oriobasia* (urcarea pe munte) constituia o probă și un rit sacru, o apropiere de *centru*, căci muntele era socotit sediul preferat al divinităților uraniene și locul hierofaniilor atmosferice. *Nedeile* românești reprezentau și ele asemenea urcări spre plaiuri și vîrfuri de munte considerate sacre încă din vremea păgînismului. Cea mai cunoscută dintre aceste sărbători muntenești, cea de pe Muntele Găina, prin „tîrgul fetelor" ce se ținea cu această ocazie, denotă faptul că ele aveau și o strînsă legătură cu dragostea și căsătoria. După cum arată Mircea Eliade, în toate culturile tradiționale „realitatea absolută" (opusă „devenirii", vieții profane, neconsacrate, iluzorii, în care trăiesc oamenii aproape întreaga lor existență) este concentrată într-un centru, într-o zonă sacră, ce poate fi formulată prin „munte cosmic", „templu", „axa universului", „pomul vieții" etc. (1943, 22).

Din întregul ansamblu de semnificații mito-poetice ale *dealului* sau *muntelui* arhetipal, cîntecul liric nu reține și nu reac-

tualizează decît unele sensuri și conotații disparate, ce pot fi integrate într-un sistem de valori și opoziții specifice axiologiei tradiționale. Astfel, opunerea extrem de frecventă dintre *munte / deal — vale, deal / pădure — șes*, actualizează în textul cîntecului semiotica și simbolica opozițiilor semantice mai generale „sus" — „jos" și „natură" — „cultură".

Orice iubitor al poeziei orale va observa preferința îndrăgostiților de a-și fixa întîlnirile pe locuri mai ridicate : „Frunză verde, păpădie, / Hai, mîndruțo, -n deal la vie / Să strîngem mere, gutîie, / Să ne iubim ca d-întîie ; / Să tăiem un măr în două, / Să legăm dragoste nouă" (JB, 151) ; „Foaie verde ș-o mălură, / Gheorghe, pălărie sură, / Ieși în deal și mai dă-mi gură" (LD, 293) ; „Noi de-amu nu ne-om mai duce / Colo-n dealul de la cruce / Să-mpărțim dragostea dulce, / Să stăm pe flori și verdeață, / Să ne-iubim cu dulceață" (FA, 325).

Casa dorului, un fel de centru mito-poetic al spațiului erotic din poezia românească, se află undeva pe o „punte", pe o „ciucă", pe un „deal" sau pe o „coastă" din inima codrului : „Unde-i miez de-al codrului, / Îi și puntea dorului" (Pamfile, 144) ; „În poiana codrului, / Unde-i ciuca dorului" (Fried., 81).

În sistemul gîndirii simbolice, opoziția *sus-jos*, pe lîngă alte semnificații (*cer-pămînt, spiritual-material, elevat-banal* etc.) o cuprindea și pe aceea a polarității dintre principiul *masculin* (=sus) și cel *feminin* (=jos). Complementaritatea celor două principii era redată în mod plastic prin imaginea balansării leagănului, care avea, totodată, și o semnificație erotică. În poezia românească, „dorul badelui" se află și el, de regulă, pe locuri mai înalte, ceea ce i-a sugerat lui O. Densusianu ideea legăturii dorului cu viața pastorală : „Sărac dorul badelui, / Că-i pe vîrful muntelui" (1922, 48) ; „Eu pe deal, mîndra pe vale, / Mîndru busuioc răsare." (*Folclor Moldova*, II, 540).

Scenariul dragostei, pe care îl reconstituim din lirica orală, include dialectica „urcărilor" și „coborîrilor", complementaritatea în sincronie și în diacronie a principiilor masculin și feminin, văzute ca ondulări ale reliefului în „spațiul mioritic" al lui Lucian Blaga sau ca sosiri din lumi diferite a femeii și a bărbatului în poezia lui T. Arghezi : „Eu veneam de sus, tu veneai de jos. / Tu soseai din vieți, eu veneam din morți" (*Morgenstimmung*). Pe lîngă numeroase urcări, versul popular mai conține și „coborîri" și plonjări în lumea văilor și vîlcelelor dragostei terestre și caranale : „Cobori, mîndro, -n vale / Că-i otava mare, /

Scanned with OKEN Scanner

Mare și cam verde, / Nimeni nu ne vede ; / Hai s-o tăvălim / Și să ne iubim" (Drăgoi, 103) ; „Ghițișor din dealul mare, / Coboară-te mai la vale / Să bem vin, să ne iubim / La umbră de trandafir" (Sandu-Timoc, 417).

Unul din motivele lirice este dorința tinerilor despărțiți de un deal sau de munte ca acesta să se transforme în șes, înlesnindu-le astfel întîlnirea : „De s-ar face dealul șes / Și pădurea d-un ovăs / Ne-am vedea, puica, mai des" (FOM, IV, 723) ; „Pădurea de s-ar usca, / Deal de deal s-ar surupa, / Să se facă din deal șes, / Cu mîndra să mă-ntîlnesc, / Două vorbe să-i vorbesc" (*FTrans.*, II, 528). Motivul e legat, așadar, de înlăturarea unor obstacole arhetipale (muntele și pădurea), care în simbolistica universală poartă o semnificație ambivalentă. Muntele nu reprezintă numai un loc al elevației și sediu al forțelor divine, ci și un mediu „acultural", necosmicizat, unde sălășluiesc forțele malefice semnificînd haosul : „Piatra, munții care îi vedem, dracul i-a făcut. A suflat 24 de ceasuri, că el a vrut să ajungă la Dumnezeu, la cer, dar Dumnezeu a blagoslovit numai cît cu mîna și au stat de crescut" (Voronca, 14). „Prin munți se adăpostesc fii de draci, moroi, strigoi și muma-pădurii" (*Șez.*, XVIII, 22). În opoziție cu munții, cu pădurile întunecoase și cu văile adînci, pămîntul plan, lipsit de denivelări pronunțate și de o vegetație sălbatică, este o imagine arhaică a paradisului sau a lumii escatologice (Ediade, 1978, II, 308). Cîntecul de dragoste însă vorbește nu de un simplu șes, ci de un pămînt cultivat, ceea ce adaugă opoziției o nouă dimensiune semantică, antrenînd polaritatea *natură-cultură*.

Dragostea ne apare astfel ca o stare naturală a omului, care prin inițiere erotică reușește să fie subsumată culturii, integrată spațiului cosmicizat al satului ce cuprinde casa, curtea, grădina, ogorul. Textul cîntecului, și ținem să nu ne îndepărtăm de el în demersul analitic, furnizează suficiente probe în sprijinul acestei idei. Agricultura, mama culturii din punct de vedere etimologic și istoric, a furnizat liricii populare un cod erotic alcătuit din cuvinte și imagini ce înfățișează diverse munci agrare transferate în chip metaforic și simbolic asupra sentimentelor și manifestărilor de dragoste : „Dorul de la bădița, / De l-aș putea apuca, / L-aș ara, l-aș semăna, / L-aș plivi, l-aș secera, / Și l-aș face stog în prag" (*Antol.*, 42) ; „Ți-am fost dragă, neiubită, / Ca grădina neplivită. / Ți-am fost dragă, nejucată, / Ca grădina nesăpată" (Viciu, 220).

Ca simbol ambivalent ni se înfățișează și *pădurea*, nu ca lăcaș al dragostei, ci ca un obstacol în calea dorului. „Pădurea dorului neîmblînzit" e codrul sălbatic, „pădurea netăiată de secure" pe care trebuie s-o străbată tinerii : „Arză-te-ar focu, pădure, / Netăiată de săcure, / Să se facă drum prin tine / Să vie mîndra la mine" (FOM, III, 126). Întrucît simbolul arhetipal al pădurii a mai fost analizat în capitolele precedente, nu vom reține decît un singur detaliu : în cîntecul popular pădurea apare în mod constant cu atributele sale — *murele, zmeura, fragii sălbatici*. Aceste fructe ale pădurii semnifică, aproape în toate contextele, desfătările și deliciile dragostei : „Nu-ntărzie, nu-ntărzie prin pădure / După fragi și după mure. / Vin' la mine că ți-oi da / Fragi și mure cît ai vra" (Fried., 115) ; „Hai, mîndră, să ne-apucăm / Și pădurea s-o tăiem, / Murele să le mîncăm / Și-amîndoi să ne luăm" (Bologa, 185). Străbaterea unei păduri, în care nu există drumul călăuzitor spre casa dorului autentic și spre paradisul imaginar al căsătoriei, este, prin urmare, un traseu psihologic, legat de înfrîngerea tentațiilor trupești simbolizate prin fructele ademenitoare ale lumii silvatice.

APELE DESPĂRȚITOARE

O semnificație moral-psihologică au și *apele despărțitoare*, ce se ivesc în calea întîlnirii celor doi îndrăgostiți. Dacă am da crezare cîntecului, am afla că toate rîurile de pe întregul cuprins al țării se revarsă și curg spumegînd în anotimpul dragostei, făcînd imposibilă sau extrem de dificilă orice apropiere dintre iubiți : „Ce vii, bade, tîrzior, / Ori nu ți-e de mine dor ? / — Ba mie, mîndră, mi-i tare, / Dar nu poci veni pe cale, / C-a crescut Murășu mare" (JB, 289) ; „Oltule, de-aș ști-nota / În tine m-aș arunca, / Să mă duc l-a mea mîndruță / Să-i sărut a ei guriță" (Costin, 4) ; „Oltule, Oltuțule, / Săca-ți-ar pîraiele, / Să-z rămîie pietrili, / Să trec cu picioarili" (*Antol.*, 301).

Simbolismul acvatic are o lungă istorie culturală și o prodigioasă carieră literară. Fiecare epocă artistică sau fiecare curent literar i-au adăugat ceva nou sau au readus în primul plan semnificații parțial uitate. În lumea inocenței de tip romantic sau preromantic, el constă în fîntîni și eleștee, ploi ro-

Scanned with OKEN Scanner

ditoare și, ocazional, dintr-un rîu ce desparte bărbatul de femeie, păzindu-le astfel castitatea, ca rîul Lethe din Dante (N. Frey, 190). În cîntecul nostru liric, remarcă O. Papadima, „ca Hero și Leandru, îndrăgostiții blestemă apa care așează obstacole în calea lor" (*Lit. pop. română*, 77) : „Hei Buzău, Buzău, Buzău, / Dărîma-s-ar malul tău, / Crească iarbă și dudău, / Ca s-o pască murgul meu / Ce-mi poartă trupșorul greu. / Fără drum, fără cărare, / Haide, murgule, mai tare. / Să ajungem mai cu soare / Pînă-n munte la Izvoare, / C-am o mîndră ca o floare / Și de dragul neichii moare" (Teod,. 355).

În spatele unei hidronimii concrete prezente în text, fie că e vorba de Mureș, Buzău, Tîrnava sau Olt, recunoaștem arhetipul rîului simbolic trecut de eroii mitici sau legendari, cînd pășesc pe malul celălalt, care poate fi o altă lume, o nouă existență. Pășirea în torentul unui asemenea rîu clocotitor poate fi o acțiune plină de pericole. Încheierea tragică a unor povești de dragoste din lirica populară este adesea legată de apele unui asemenea rîu ce semnifică forțele primare nedirijate, inconștientul, haosul interior și moartea. Podețul îngust sau puntea peste care trec iubiții sînt semnele depășirii unei anumite limite interioare ; ele sînt simboluri ale apropierii dintre „eu-l" masculin și „eu-l" feminin, în pofida distanței ce separă cele două universuri biologice și psihologice.

8. IUBITA

IUBITA ÎNTRE REALITATE ŞI FICŢIUNE

Eroina principală a dramei erotice, sau în termenii unei semantici extensionale, „referentul" fundamental al discursului amoros, nu are nimic din individualitatea persoanei concrete. Iubita, ca şi iubitul din cîntecele lirice nu au măcar o referenţialitate autentică, deoarece nu sînt decît nişte „construcţe", adică obiecte create în întregime de regulile ce guvernează retorica limbajului îndrăgostiţilor. Deşi mîndrele din cîntecele de dragoste pot să aibă un nume concret ca *Ileana, Ana, Maria* sau *Săftiţa,* să fie plinuţe sau subţirele, înalte sau mititele la stat, să fie înzestrate cu ochi negri sau verzi, ele nu sînt individualităţi, ci tipuri folclorice.

Portretul iubitei este o imagine a frumuseţii idealizate, alcătuită din suma unor însuşiri fizice codificate poetic în conformitate cu un anumit tip de ideologie, ce implică o anumită estetică şi o anume axiologie. Chipul ei (cei vechi ar spune *persona,* adică „masca") reprezintă o imagine construită retoric, dar aşteptată, visată şi dorită, încît îndrăgostitul are impresia unei autenticităţi „sută la sută". Chiar dacă trăsăturile iubitei trec dintr-un cîntec în altul, amorezul folcloric este convins că obiectul pasiunii lui rămîne unic şi irepetabil. Dorului nepereche îi corespunde întotdeauna o iubită fără asemănare : „Cîtă ţară am îmblat / Eu ca tine n-am aflat" (FA, 310).

Scanned with OKEN Scanner

Vom zăbovi asupra cîtorva dintre însușirile protagoniștelor din romanul dragostei folclorice, pentru a afla determinațiile lor etno-culturale. Observăm mai întîi că femeia cîntată în lirica românească nu reprezintă un tip angelic și acorporal. Frumusețea fizică se identifică cu sănătatea și vigoarea trupului: „Văzui fetele la Jii, / Cu obrajii rumenii, / Cu țîțele durdulii" (*Antol.*, 68); „Cînd mă uit la sînu-i plin, / Mă apucă dor și suspin" (JB, 225).

Într-un capitol al lucrării noastre am vorbit pe larg despre acele podoabe ale corporalității feminine care posedă o putere magnetică asupra bărbatului. S-a insistat asupra laserului ochilor, ispitei sînilor, dulceței buzelor sau asupra efectului paralizant al piciorului dezvelit. S-ar cuveni să mai adăugăm la cele spuse farmecul podoabei capilare, armă redutabilă a seducției feminine: „Chica ei cea gălbioară / M-a zburat la inimioară: / Cînd îi văd părul pe spate / Mă topesc pe jumătate" (Fried., 200); „Dar cu mine ci-o fi, Doamne, / De mă scol noaptea din toale, / Pentru-o mîndră bălăioară, / Cu rochiță roșioară? (*Antol.*, 258).

Atenția acordată părului și preferința pentru părul blond este ecoul unor tradiții mai vechi în care primă nu aspectul pur estetic al părului de culoare deschisă, ci asociațiile lui simbolice. Pentru gîndirea mito-poetică, părul de culoarea aurului evoca razele solare și era apanajul divinităților, al eroilor și regilor. Cosițele aurii ale eroinelor din basme se înscriu în albia acestui simbolism ancestral, ce opunea părul blond, solar și diurn, părului negru evocînd teluricul, stihia focului subpămîntean, cu accentele lor acaparatoare și demonice.

Părul, mai cu seamă cel feminin, a avut întotdeauna un rol extrem de important în diverse practici magice. V. Alecsandri, comentînd versurile *Că tu rău mai fărmecat / Cu trei paie de la pat, / Cu o schiță din portiță / Și cu fire din cosiță*, face următoarea remarcă: „Românul zice că nu e mai tare legătura decît cea facută cu fire de păr femeiesc" (PP, 268). Poetul se referă, desigur, la o serie de practici magice în care se manipulau fire de păr din capul fetelor. Acestea din urmă, fără a fi prea mult inițiate în practicile oculte, puteau să-l folosească și singure în diferite practici rituale și în magie erotică. De

exemplu, în ritualul românesc al „însurățirii“ dintre fete, similar obiceiului „înfrățirii“ dintre bărbați și tineri, suratele „iau cîte un fir de păr din capul fiecăreia și un fir de iarbă și, ținînd una de un capăt și cealaltă de celălalt, zic : — Ții, surată, pînă la moarte ? — Țiu, surată pînă la moarte“ (Fochi, 1970, 156). Ritul e întemeiat pe observația realistă privind extraordinara rezistență a firului de păr raportat la subțirimea lui, cît și pe credința că părul este intim legat de ființa posesorului ; el poartă amprenta întregii sale personalități fizice și psihice. La sîrbi se întîlnește următoarea practică de magie erotică, care a existat, probabil, și la noi, deoarece la ea face aluzie cîntecul popular comentat de Alecsandri ; fata îndrăgostită, ca să-și atragă iubitul, își smulgea cîte un fir de păr din cap și-l ardea spunînd : „Cum arde părul, așa să ardă (cutare) după mine !“ (*Srpski mitol. rečnik*, 107).

Un alt detaliu, aproape nelipsit din portretul iubitei, este cel legat de modul ei de a se mișca, de grația mersului și abilitatea și ușurința în timpul jocului ; acestea au funcția unui puternic excitant erotic. Observația lui Delavrancea că „la noi, ca și în poezia italiană, umbletul ușor și ritmic, mlădierea trupului fără gînd de cochetărie au elocință adeseori hotărîtoare în declarațiunea sinceră a barzilor din poalele Carpaților“ (*Din estetica poeziei*, 119) se confirmă prin numeroase exemple din cîntecul de dragoste, care instituie în cultura românească lirismul corpului feminin : „Trupușorul sprintenel / Parcă-i tras printr-un inel, / Mersul lor e legănat, / Legănat și dezmierdat“ (JB, 224) ; „Dragă mi-e lelița-naltă / Și la mers cam legănată. / Dragă mi-e lelița-n gioc / Cînd se leagănă cu foc“ (Alecsandri, 283) ; „Te-am iubit, puică, pe mers, / Că ți-i mersul legănat / Și ți-i trupul dezmerdat“ (Fried., 12).

EXIGENȚE ȘI DISPENSE ESTETICE

Tot așa cum verbul „a iubi“ începe să fie semantizat de fiecare flăcău sau fată cu mult înaintea întîlnirii cu dragostea, portretul unei iubite ideale, corespunzător normelor esteticii populare, îl poartă în minte și în suflet orice viitor amorez.

Dacă în momentul aflării, am zice mai curînd, al *recunoașterii* obiectului erotic concret, acesta nu corespunde cumva portretului mental (un asemenea lucru se întîmplă rar!), cîntecul popular pregătit să înfrunte și atari situații, fiind dispus să acorde anumite „dispense" estetice. Astfel, portretul ideal presupune, de regulă, o iubită înaltă și subțire: „— Ba, io fete-am văzut, / Dar ca tine n-am avut; / Așa-naltă și subțire, / Făcută după iubire" (*Antol.*, 256); „Naltă-i mîndra și subțire, / Drăgălașă la iubire; / Naltă-i mîndra ca săcara, / Frumoasă ca primăvara" (*Antol.*, 257). Modelul estetic însă suportă anumite variante și variații, căci locul mîndrelor înalte și subțiri îl pot lua cele „mititele", dar înzestrate cu alte virtuți erotice: „Mititică ești la stat, / Dar bună la sărutat" (Teod., 362).

Dar absența unui canon unic pare a fi lucru supărător și derutant pentru amorezii șovăielnici, alegerea iubitei devenind o adevărată problemă: „Mîndra-naltă și subțire, / E făcută spre iubire: / Mîndra mică, rotunjoară, / Cu iubirea te omoară... / Place-mi și cea-năltișoară, / Place-mi și cea rotunjoară!" (JB, 240).

Cîntecul popular, am mai spus-o și în altă parte a lucrării, admite variațiuni și în privința culorii ochilor, în pofida afirmației folcloriștilor privind suveranitatea și autarhia ochilor negri în folclorul românesc. Locul ochilor *negri ca mura*, purtînd lucirile focului infernal, îl pot lua cei verzi și atlantici, albaștri siderali sau căprui și calzi precum chihlimbarul: „Mîndruțo cu ochii verzi, / Ieși afară de mă 'vezi" (*Antol.*, 270); „— Spune drept, cin' te-a făcut / Că frumos te-a zugrăvit: / Limba-n gură de zahar, / Dinți mărunți mărgăritor, / Ochișorii-ți chihlimbar, / Față albă de tulpan" (Teod., 361).

„MÎNDRO, MÎNDRULEANA MEA..."

Adresarea preferată către iubită în retorica cîntecului popular este aceea de *mîndră*, un adjectiv-epitet substantivat, cu derivatele respective *mîndruleană*, *mîndruliță*, *mîndrulică*, *mîndrulucă* și *mîndruță*. Bogăția de sensuri a acestui cuvînt în limba română, care înmănunchiază atît însușiri fizice (frumusețe, stră-

lucire exterioară etc.), cît și pe cele de caracter (demnitate, încredere în forțele proprii, semeție etc.) se datorează, fără îndoială, multiplelor sale folosiri în lirica de dragoste. Etimologic, cuvîntul pare înrudit cu slavul *mondru* care înseamnă „înțelept, cuminte" sau cu lituanianul *mandrus* „vioi, energic, încrezător", ceea ce ne sugerează predominanța inițială a unui nucleu semantic referitor la „însușirile morale și intelectuale". Trimiteri la ele întîlnim și în cîntecele noastre, unde frumusețea fizică dublată uneori și de virtuți intelectuale: „Cîtă țară am îmblat / Eu ca tine n-am aflat: / Naltă-n trup și subțire, / Înțeleaptă și frumoasă..." (FA, 310). Caracterizările directe despre înțelepciune și cumințenie nu sînt prea concludente sub aspectul realizării lor artistice, în comparație cu trimiterile la frumusețea fizică și cele la mîndria fetelor.

MEDEEA CÎNTECULUI POPULAR

Demnitatea și mîndria eroinelor din poezia populară se manifestă mai cu seamă în momentul fatal al dramei erotice, cînd sînt părăsite de iubiții lor. Ca toate ființele nefericite de pe mapamond, ele plîng, vărsînd rîuri de lacrimi amare: „Frunză verde lemn uscat, / Doamne, rău m-am supărat / Că bădița m-a lăsat. / Măi, bădiță, voinic blînd, / Di trii ori pe zi te plîng / Și seara și dimineața, / După tine-mi pierd viața" (Fried., 419).

În afara acestor manifestări pasive ale orgoliului rănit sau a obișnuitelor reproșuri la adresa amanților necredincioși, „Ariadnele" și „Didonele" carpatine devin adevărate *Medei* vindicative și se dezlănțuie în blestemuri grele și expresive, fără egal în literatura universală mai veche sau mai recentă: „Pune-i, Doamne, foc la casă / Și mărăcini la fereastră. / Dă-l, Doamne, la grea pedeapsă / Să zacă cinci ani în casă / Cine iubește și lasă" (*Antol.*, 112); „Tu pe mine m-ai urît..., / Urască-te binele, / Iubească-te boalele! / Să te usuci ca scîndura, / Să te-adapi cu lingura..., / Să fii ca frunza de brad, / Sufletul să-ți ardă-n iad!" (JB, 298).

Necredința și părăsirea în dragoste sînt păcate atît de mari, iar indignarea și revolta fetei înșelate în așteptările ei sînt atît

de puternice, încît numai moartea crîncenă a infamului amorez poate fi singurul preț și unica răzbunare pentru trădarea săvîrșită. Născocindu-i torturi și chinuri inimaginabile, fata înșelată e capabilă să discute cu mult sînge rece și cu lux de amănunte planurile cele mai abominabile : „Drăguțu care te lasă, / Numai să-l aprinzi în casă ; / Nu-l aprinde decuseară, / Că mai sînt oameni pe-afară, / Și-l aprinde în miază-noapte, / Nime să nu-l poată scoate“ (*Antol.*, 216). Parcurgînd asemenea pasaje, rămîi înfiorat de ceea ce s-ar putea întîmpla dacă demonul răzbunării le-ar îndemna să ducă la îndeplinire măcar o parte din aceste planuri criminale : n-ar rămîne într-un timp foarte scurt nici picior de bărbat în spațiul carpato-danubian !

Dar mai greu decît moartea și arderea în flăcări este chinul dorului neîmplinit, pe care fata îl ursește necredinciosului ei partener : „Să te-ajungă dor cumplit, / Să lași lingura pe blid, / Să ieși afară plîngînd / Și părul din cap smulgînd ! / Să te bată, badeo, bată / Nouă boale dintr-o dată, / Nouă boale / Ș-o lingoare..., / Cînd vei crede că te scoli, / Să vie popa ca să mori !“ (JB, 298). Se poate afirma, fără pericolul de a greși sau a cădea în păcatul exagerării, că blestemele dragostei înșelate constituie corpusul cel mai colorat și cel mai expresiv al cîntecelor din folclorul dragostei.

Blestemul dragostei are o funcție catartică și un rost pedagogic. Ele reprezintă un avertisment adresat celor ce ar îndrăzni să nesocotească, printr-un comportament ușuratic și iresponsabil, mîndria fetelor. În textele lirice, sentimentul de frustrare și orgoliu rănit al fetei este canalizat, de cele mai multe ori, spre o altă direcție decît răzbunarea. Parcă pentru a-și justifica apelativul de „mîndră“, iubita părăsită dă o adevărată probă de demnitate feminină și de încredere nestrămutată în darurile cu care a hărăzit-o natura ; ea afirmă cu mîndrie că poate găsi oricînd un alt bărbat sau june, mai de soi, mai bun și mai frumos decît iubitul necredincios : „Și tu, bade, așa-i gîndit, / Că dacă mi-i părăsi, / Eu altul n-oi mai găsi..., / Dar nici pragul n-am călcat, / Și altul mi-am căpătat“ (JB, 288) ; „Măghiran de la vîltoare, / Nu ești, bade, rupt din soare ; / Măghiran de la izvor, / Nu stă lumea-ntr-un fecior, / Nici în tine, bădișor“ (JB, 288).

FEMEIA IUBITĂ – LUMINĂ ȘI ASTRU

Adevăratul poem al frumuseții feminine începe în momentul cînd trubadurul popular recurge la vocabularul de imagini din limbajul mito-poetic, avînd o veche tradiție și fiind apt să realizeze cele mai profunde sinteze dintre om și lumea înconjurătoare. Pentru ca iubita să fie nu numai în centrul galaxiei Erosului, ci și un principiu însuflețitor al universului, cîntărețul apelează la mitul astral sau cosmologic. Limbajul astral, cizelat de-a lungul mileniilor, îi conferă iubitei dimensiuni și valențe cosmice, ea devenind o adevărată crăiasă a lumii, astru strălucitor ce luminează calea vieții îndrăgostitului : „Mîndra mea, în lume una, / Mai frumoasă decît luna“ (Teod, 360) ; „Și de dragul dumitale / Știe chiar și sfîntul soare : / Că la tine cînd privește, / Stă și numai asfințește“ (JB, 219) ; „Ochii ei cînd i-am văzut / Că-s luceferi am crezut“ (*Antol.*, 257) ; „Dida mea de peste Olt, / Cum e ea numai boboc, / Cu șorțulețu de tort, / Luminează Oltu tot, / Județu Vlăscii mai tot“ (*Antol.*, 254).

Orice inițiere, inclusiv cea erotică, trece neapărat prin faza întunecării, fiind urmată de o iluminare, de dobîndirea unei noi viziuni asupra lumii. Iubirea-foc și flacără se transformă în lumina ce iradiază din făptura iubitei. Este momentul surprins de L. Blaga în poezia intitulată *Lumina :* „Lumina ce-o simt năvălindu-mi în piept cînd te văd, minunato, / e poate că ultimul strop / din lumina creată în ziua dintîi“. Desigur, poezia populară nu ajunge la asemenea abstracțiuni poetice, încît să vorbească de retrăirea, prin dragostea purificatoare, a luminii originilor. Deși există multe exemple de omologări cosmologice (*iubita — lună/stea, ochi — luceferi* etc.), versul popular nu refuză nici vecinătățile sintagmatice dintre iubită și lumina mai modestă a *lămpii* sau *lumînării,* care slujesc ca repere pentru îndrăgostitul rătăcind în noapte : „De la primărie-n sus, / Toate lămpile s-au stins ; / Numai la iubita mea / Arde lampa ca s-o stea, / Știe că mă duc la ea“ (*Antol.*, 248).

Motivul *iubită-lumină* își trădează o obîrșie mai veche, căci îl întîlnim și în afara sferei poeziei lirice. În balada *Voinea și mîndra lui,* fata îl roagă pe iubit s-o ia împreună cu el în expediția militară pentru care se pregătește, fiind convinsă că poate ține loc de lumînare în popasurile nocturne : „De ți-i rușine cu

mine, / Fă-mă brîu de lîngă tine; / De ți-i rușine de brîu, / Fă-mă lumină de său / Și mă pune-n sînul tău, / Că sara, unde-i cina, / Mîndru eu ți-oi lumina" (Amzulescu, 320).

METAFORE ȘI SIMBOLURI ZOOMORFE

Se poate observa că în zugrăvirea chipului iubitei lirica românească apelează în mai puțină măsură la imagini zoomorfe, care abundă în poezia altor popoare. Chiar atunci cînd le întîlnim în texte, ele nu au o desfășurare sintagmatică specifică simbolului, căci acesta tinde întotdeauna să genereze un întreg context mito-poetic. Întîlnim, de exemplu, imaginea *lebedei,* dar ea servește mai mult ca metaforă sau comparație ornamentală pentru a sublinia albeața pielii iubitei: „Mîndruță cu cîrpă lungă, / Cu cămașa subțirică; / Subțirică subțirea, / Se vede pielea prin ea, / Mi-e albă ca lebedea" (*Antol.*, 260).

Textele colindelor conservă mai bine străvechiul simbolism al „dalbei lebejoare", cîndva cu semnificații mai profunde, unele dintre ele fiind în strînsă legătură cu sfera erotică. Într-un colind de fată, aceasta coboară la casa flăcăului sub înfățișarea unei lebede albe, căreia el îi propune să se îmbăieze împreună: „O, tu, dalbă zînișoară, / O, tu, mîndră lebejoară, / În baie te-oi îmbăia, / Cu tine că m-oi scălda, / În baie de lapte dulce, / D-aice nu t-ei mai duce!" (Teod., 99). Scăldatul ritual, amintit aici de textul colindului și care făcea parte odinioară din ceremonialul nuptial, reprezenta o modalitate de a lega cele două ființe prin puterea apei, elementul cel mai puțin discontinuu din natură. Această temă, ca și o serie de alte motive străvechi, nu mai este preluată în poezia lirică. Lipsește, de asemenea, aprofundarea poetică a temei *pasăre-suflet,* concretizată în metamorfozele frecvente ale personajelor feminine în diferite păsări, pe care le întîlnim în alte genuri și specii folclorice. În afara adresărilor *puică, puiculiță, puicuță,* din codul ornitologic, după toate probabilitățile, mai vechi decît cel vegetal, cîntecul liric mai păstrează asocierile sporadice ale iubitei cu unele păsări elegiace, precum *turturica, privighetoarea* (aceasta extrem

de rar), *mierliţa,* sau cu imaginea generalizată a unei păsări ce redă zbaterea sufletească a fetei îndrăgostite din cunoscutul cîntec *În grădina lui Ion toate păsările dorm, numai una n-are somn.*

METAFORE ŞI SIMBOLURI MINERALE

Rare sînt şi comparaţiile sau metaforele aparţinînd codului mineralelor, în speţă celui al pietrei preţioase, atît de des utilizat în poezia erotică a Orientului. Remarcăm totuşi apariţia ocazională a *mărgăritarului, chihlimbarului* şi *diamantului,* dar numai cu funcţie ornamentală, plasticizantă, fără asocieri semantice mai profunde : „Dinţi mărunţi mărgăritar, / Ochişorii-ţi chihlimbar, / Faţa albă ca tulpan. / Cine te-a făcut pe tine / Parcă m-a-ntrebat pe mine“ (Teod., 361) ; „A din vale ca o floare, / A din deal / Ca un pahar, / A din capul satului, / Piatra diamantului“ (FOM, III, 345). În general, limbajul pietrelor preţioase este mai puţin dezvoltat în simbolistica românească şi ocupă un loc relativ restrîns în limbajul folcloric. Acesta constituie şi motivul pentru care cultul pietrelor preţioase şi simbolismul lor vor apărea ceva mai tîrziu şi în literatura cultă. Începuturile, destul de timide, le va face D. Bolintineanu, şi va fi continuat apoi de Macedonski (cf. E. Simion, 151).

METAFORE ŞI SIMBOLURI VEGETALE

Folcloriştii şi toţi cei ce au analizat diverse aspecte ale liricii populare sînt unanimi în recunoaşterea preponderenţei copleşitoare a imaginilor poetice inspirate de lumea plantelor. „Cîntecele de iubire — scrie V. Alecsandri — încep cu frunzele de lăcrimioare, de sulcină, de busuioc, pentru că aceste flori, după crederea poporului, au o menire fermecătoare [...]. În legendele şi în baladele unde figurează copile frumoase, aceste sînt întovărăşite de cele mai gingaşe flori ale cîmpiilor, poetul

Scanned with OKEN Scanner

le încunună cu ghirlande mirositoare de frunzi de viorele, de trandafiri, de micșunele etc., și astfel se poate cunoaște subiectul unui cîntec chiar de la întîi vers" (PP, 161).

Varietatea și bogăția simbolurilor vegetale, în special ale celor din sfera floral, își au izvorul în sentimentul profund al naturii, ce s-a constituit într-o trăsătură esențială a etosului românesc, reflectată atît de pregnant în întreaga sa viață materială și spirituală. „Cunoscătorii literaturii române — observa T. Vianu în studiul consacrat definirii specificului național al literaturii române — s-ar mira dacă n-ar găsi în această expunere asupra caracterelor sale specifice, însemnătatea sentimentului naturii pentru toți poeții și povestitorii români. N-a trebuit, în această privință, să așteptăm influența preromantismului și a romantismului pentru a putea semnala prezența naturii în operele literare românești. Primele manifestări ale sentimentului naturii, atît de puternic la români, se găsesc în folclorul lor. Oricare din cîntecele acestuia începe cu invocarea frunzei, metonimie a pădurii, cu atîta însemnătate în trecutul poporului, care găsea în pădure refugiul față de năvălirea din afară sau împilarea dinlăuntru. Notațiile de natură sînt foarte numeroase în folclorul românesc, și prin acea continuitate dintre folclorul și poezia cultă, atît de caracteristică pentru întreaga literatură română" (*Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, 256—257).

Remarcînd predominanța motivelor florale în poezia folclorică, în ornamentica populară și în pictura românească, cercetătorii consideră, pe bună dreptate, că ea are o puternică ancorare în ansamblul vieții țărănești. „Cultul dacoromânului pentru floare — scrie T. Papahagi — poate fi ilustrat și pe cale etnografică. E suficient să ne gîndim nu la florile grădinilor, ci la cele care împodobesc aspectul caselor țărănești — în această privință, ca unul care am cutreierat întregul pămînt românesc, aș putea afirma că întreaga Moldovă istorică nu se lasă întrecută de celelalte regiuni dacoromâne, de Muntenia, de Oltenia și de Transilvania. Același cult ni-l ilustrează și obiceiul de a purta floare în păr sau la ureche. Evident nici cultul și nici obiectul amintit nu constituie un patrimoniu exclusiv românesc. Ele fac parte dintr-un patrimoniu comun al omenirii" (*Lirica populară românească*, 172).

Folcloristul citat încearcă să vadă în această preferință pentru floare și unele determinări ce depășesc sfera esteticului

pur. El îl citează pe Angelo de Gubernatis, unul dintre cei mai buni cunoscători europeni ai simbolismului vegetal, care afirma: „La fleur n'a pas été seulement admirée à cause de sa beauté, qui en fait le germe du monde végétal; on l'a de tout temps vénérée comme symbole de la fécondité" (*La mytologie des plantes*, I, 145).

Imaginile, metaforele și alegoriile florale îndeplinesc în poezia populară multiple funcții estetice, figurînd la începutul versurilor, în refrenurile cîntecelor și colindelor, în titlurile basmelor și legendelor sau în onomastica personajelor folclorice. Dar nici una din aceste funcții nu s-a dovedit a fi mai fertilă sub aspect poetic și mai profundă ca semnificație decît aceea de a figura printre cele mai importante simboluri feminine.

FEMEIA-FLOARE, SIMBOL ȘI MIT POETIC

Identificarea femeii cu floarea este un *topos* folcloric, un mit poetic și un model cultural. Spre deosebire de alte metafore și simboluri care servesc la descrierea ființei iubite în lirica orală, *floarea* se referă atît la frumusețea fizică, cît și la o seamă de însușiri morale și sociale, antrenînd un sistem de asociații ce acoperă o bună parte a simbolismului folcloric fundamental. Floarea reprezintă un simbol erotic de primă importanță, ce și-a păstrat de-a lungul secolelor calitatea de semn paradigmatic, normativ și pedagogic; ea a influențat și continuă să influențeze modul în care este privită femeia de către alții, ca și felul ei propriu de a gîndi și de a acționa.

Dar, mai întîi, să vedem ce ne spun textele cîntecelor de dragoste despre relația dintre femeie și floare, ca apoi să încercăm abordarea simbolului și mitului florii într-un context mai larg al gîndirii mito-poetice.

Constatăm că „asemuirea iubitei cu o floare reprezintă un loc comun în poetica folclorică" (Bîrlea, 1983, 183). Mai frecvent iubita este invocată cu metafora generică *floare*, fără a se recurge la o anume specie folclorică: „Copilă blajină, / Floare din grădină, / Vin' la badea, vină" (Fried., 235); „C-am o mîndră ca o floare / Și de dragul neichii moare" (Teod., 355).

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea florii are menirea să sublinieze, înainte de toate, frumusețea fetei, de aceea substantivul respectiv va fi, de regulă, însoțit de un epitet avînd rolul de a potența valorile estetice: „Pentru tine, floare plină, / N-am nici somn, n-am nici hodină; / Pentru tine, floare mare, / Numai chin și supărare; / Pentru tine, floare rară, / Viața rea și-amară“ (Tocil., II, 141). Frumusețea feminină poate fi redată atît prin genericul *floare* sau prin hiperbolicul *floarea-florilor*, cît și printr-o specie concretă ocupînd însă un loc privilegiat în topul grădinii folclorice; pe primele locuri s-ar situa, în acest caz, *ruja* (trandafirul) și *garofița*: „Nu-s nici fată, nici nevastă, / Nici zînă din cer picată, / Da' eu sînt o garofiță / Răsărită-n grădiniță“ (Teod., 512); „Cine trece pe uliță? / Trandafir și-o rujuliță, / Trandafiru-i badiul meu, / Și rujulița sînt eu“ (Mohanu, 521); „Mîndră pup de trandafir, / Lasă-mă să rup un fir“ (*Antol.*, 89).

În cadrul semnificației generale *floare—frumusețe*, comparația sau metafora floral poate fi aplicată atît fetei, cît și flăcăului, cu condiția ca denumirea florii, în ultimul caz, să fie de genul masculin: „Dragă mi-i floarea de crin, / Bădița cu păr galbin: / Cînd vorbește, se-nroșește, / Cînd rîde se rumenește, / Inima-ți înveselește“ (Cernea, 37); „— Treci tu, neico, pe picioare, / Că ești tînăr, ca o floare. / Treci tu, neico, și pe jos, / Că ești tînăr și frumos!“ (Viciu, 74); „Trandafir s-o fa' badia, / Rujuliță eu m-oi fa'“ (*Antol.*, 151).

Cu excepția contextelor în care, de dragul simetriei, destinate să sublinieze potrivirea celor doi parteneri, floarea ține aproape exclusiv de sfera femininului, reprezentînd-o în mod antarhic pe iubită în diferite momente ale romanului amoros.

În mit, legendă sau basm, dar și în cîntec, asemuirea fetei cu o floare, nu este doar o simplă metaforă plasticizantă, ci o identificare de esențe: „mîndra nu este ca o floare, ea este într-adevăr o floare“ (Coman, 1980, 82). Acest motiv nu constituie apanajul exclusiv al folclorului românesc, ci o temă cvasiuniversală, făcînd parte din tezaurul simbolic al multor popoare. Sînt multiple motivele ce au determinat alegerea florii drept cel mai răspîndit și cel mai cuprinzător simbol feminin. Un rol precumpănitor l-a avut, desigur, frumusețea și varietatea inegalabilă a acestor reprezentante ale regnului vegetal. Florile sînt în egală măsură produse ale naturii, dar și ale culturii, creșterea florilor fiind o îndeletnicire cu elemente de joc și gratuitate specifice numai artei. Opoziția semantică *natură*—

Scanned with OKEN Scanner

cultură, realizată mai ales prin registrele *buruiană—floare*, *floare de cîmp — floare de grădină* (cameră, seră), care încep să se contureze în folclor, va deveni temă favorită în literatura romantică, în poezia parnasiană și în cea simbolistă. Stadiile prin care trece floarea, de la mugur, la boboc, apoi la fruct și sămînță, au fost asimilate cu vîrstele omului și cu neîntreruptul șir al generațiilor. Comparațiile și omologările devin mai convingătoare, atunci cînd floarea asociată cu destinul femeii, sortită înfloririi, dăruirii în iubire, urmate de ofilire, lăsînd după ea să înflorească alte vieți. Frumusețea florii, ca și a femeii, este întristător de efemeră.

Lirica de dragoste ne arată că fazele prin care trece o floare sînt metafore ale vîrstelor și ale etapelor de inițiere erotică a femeii ; sînt marcate semantic mai cu seamă stadiile de *fată-boboc*, *fată-floare rourată* și *fată-floare scuturată*. Dacă primele două faze sînt puse sub semnul optimismului și promisiunilor de fericire, „floarea scuturată“ este o imagine cu un vădit subtext didacticistic și moralizator ; o alegorie cu finalitate educativă adresată „bobocului“ naiv și încrezător în toate promisiunile vieții : „Mîndră, pup de trandafir, / Lasă-mă să rup un fir, / — Ieu, bădiță, te-aș lăsa, / Dar nu ești de seama mea / Și mă tem că n-oi mai crește, / Altul nu mă mai iubește“ (*Antol.*, 89) ; „Frunză verde, trei foi verzi, / Orb ești, bade, ori nu vezi / După cine ziua-ți pierzi ? / După-o floare scuturată, / După-o haită blestemată“ (JB, 439) ; „Arză-l focul om frumos, / El mi-a pus fetia jos. / Nici nu-s fată-mpodobită, / Nici nevastă învelită, / Nici floarea florilor, / Nici scumpa feciorilor“ (JB, 459). Exemplele sînt destul de transparente ca să mai necesite o tălmăcire logică. De fapt, limbajul florilor, descifrat uneori mai greu de către noi, era mult mai lesne de „citit“ pentru un reprezentant al culturii tradiționale, căci putea fi înțeles prin apelarea la alte genuri folclorice, în care semnificațiile se prezentau într-o formă mai explicită. Se vede că decriptarea simbolului reprezenta o plăcere în sine, deoarece această operațiune devine chiar temă a unor narațiuni epice. În basmul lui P. Ispirescu *Făt-Frumos cel rătăcit*, ajutorul grădinarului, pentru a-l determina pe împărat să-și mărite cele trei fete, recurge la limbajul alegoric al florilor : „Cheleșul se duse și culese flori și făcu trei legături — una mai mare, alta mijlocie și alta mai mică. Pe cea mai mare, care era alcătuită din flori care începuse a se trece și abia mai mirosînde, o dete fetei împăratului

Scanned with OKEN Scanner

celei mari. Legătura mijlocie, cu flori ce erau tocmai în floare, o dete fetei mijlocii; iară legătura ce mică, ce avea numai boboace, care acum se deschideau, o dete fetei celei mici". Putem, desigur, presupune, fără a greși, că tatăl fetelor va înțelege tîlcul acestei parabole florale și se va grăbi numaidecît să le mărite, mai ales pe cea mare.

În lirica populară, floarea este un sinonim absolut și total al femeii, de aceea orice latură a făpturii sale poate fi redată sau sugerată prin această metaforă atotcuprinzătoare. În funcție de forma caliciului, de culoarea petalelor sau de mirosul specific, fiecare floare poate avea o semnificație aparte, iar așezarea, combinarea și mînuirea lor devine un limbaj complex. Nu ne referim aici numai la arta atît de rafinată a japonezilor de alcătuire a buchetelor de flori, constituită în știința *ikebanei*, care e un cod cultural dintre cele mai savante și expresive. Florilor li se atribuie calitatea de semne aproape în orice tip de cultură. Semioza și funcția semantică a florilor redată plastic în folclor prin credința că ele „vorbesc" : «Florile și toate buruienele vorbesc; cînd te duci pe cîmp, e așa de frumos cine știe limba lor! Una zice : „ia-mă că eu sînt bună de dragoste!". Alta zice : „ia-mă pe mine, că eu sînt pentru cinste!", dar alta că-i de noroc. Alta spune : „ia-mă pe mine, că bani mulți vei avea!". Și de boale, de leacuri, de toate spun și se îmbie. Numai trebuie să pricepi limba lor» (Voronca, 849; Candrea, 1928, 18).

În pofida polivalenței semantice și a variațiilor istorice specifice semnului simbolic, în sistemul codurilor florale distingem totuși cîteva asociații relativ stabile. Heliotropismul acestor plante, manifestat în mișcarea atît de expresivă de a se deschide și de a se orienta în direcția soarelui, a făcut ca unele flori, ca *floarea-soarelui* sau *cicoarea*, să devină simboluri ale iubirii neîmpărtășite și ale distanței ce separă făpturile terestre de un ideal înalt, întrupat în strălucirea astrului zilei. În literatura noastră, așa cum o atestă *Legenda Cicoarei*, prelucrată de G. Coșbuc, sau variantele ei populare, motivul prefacerii în floare este interpretat ca pedeapsă aplicată fetei pentru refuzul ei de a accepta dragostea astrului. Găsim aici nu numai o manifestare a mîndriei „mîndrelor" pămîntence, dar și o dovadă de înțelepciune : cel ce luminează și-i încălzește pe toți și pe toate, nu ajunge pentru dragostea unei singure femei!

Scanned with OKEN Scanner

FLOAREA-SOARELUI

Întîlnim în lirica de dragoste un motiv ce prezintă anumite greutăți pentru interpreți, legat de simbolismul erotic al *floriisoarelui*. Din mai multe variante ale motivului *Cîte flori sînt pe pămînt toate merg la jurămînt,* putem înțelege că floarea-soarelui are anumite legături cu împărăția celestă, ea fiind o demnitară cu rang înalt, ce stă la porțile raiului în postură de judecător al florilor-fetelor care se prezintă pe rînd pentru a fi judecate pentru „păcatele" lor pămîntene sau spre a fi răsplătite pentru virtuțile lor morale : „Cîte flori sînt pe pămînt / Toate merg la jurămînt ; / Numai floarea-soarelui / Șade-n poarta raiului / Și judecă florile / Să nu dea miroasele / Pe la toate fetele" (Hodoș, I, 183) ; „Cîte flori-s pe pămînt, / Toate merg la jurămînt. / Numai floarea-soarelui / Stă în poarta raiului / Să judece florile / Că și-au pierdut miroasele" (JB, 438). Nu este exclus ca acest motiv să fie numai un fragment dintr-o construcție epică mai amplă, în care protagonista principală era o ființă mitică de tipul *Sorei-Soarelui,* înlocuită mai tîrziu de planta adusă din America și căreia i s-a atribuit un simbolism solar. În orice caz, din diferitele variante ajunse pînă la noi, reiese că ea rămîne o floare a virtuții, ceea ce ne trimite la străvechea legendă a dragostei incestuoase căreia trebuie să-i reziste Sora-Soarelui, întruchipată de Lună, iar în alte variante, de o floare solară sau de o zînă, substituită mai tîrziu de o fecioară pămînteană. Se poate admite și o contaminare a vechiului motiv cu simbolismul creștin al Sfintei Fecioare. Aceasta din urmă avea implicații în problematica specific feminină și veghea într-un anume fel intrarea în paradis sau în infern a sufletelor reprezentantelor sexului feminin.

TRANDAFIRUL

Simbolul neprihănirii în simbolistica și iconografia creștină era *crinul alb* și *trandafirul.* Este interesant de observat că trandafirul, simbol al nevinovăției și purității Maicii-Domnului, a fost împrumutat în creștinism din simbolismul păgîn al anti-

Scanned with OKEN Scanner

chității, unde roza era dedicată zeiței *Venus*, căci se spunea că această floare s-a născut din sîngele plin de patimi erotice al preafrumoasei zee a dragostei. Sinteza poetică a simbolismului rozei păgîne cu semnificațiile ei creștine o aflăm în *Divina Comedie* a lui Dante, unde în finalul operei poetul vede pe ultimul cer al Paradisului un trandafir roșu, ale cărui petale sînt sufletele celor drepți, iar petala cea mare e Sfînta Fecioară, imaginea sugerînd ideea armoniei universale.

Să nu credem că, o dată cu creștinismul, trandafirul și-a pierdut toate conotațiile erotice și senzuale, evoluînd numai spre un simbolism mistic al perfecțiunii divine. În secta gnostică a mandeenilor, el era privit cu dispreț și ură, fiind un simbol al efemerului, al senzualității și inconștientului vieții trupești (cf. C. Daniel, I, 306).

În poezia de dragoste, trandafirul (ruja), pe lîngă rostul principal de a fi o metaforă a frumuseții feminine, mai semnifică virginitatea fetei : „Mîndra mea plînge cu jale. / Plînge, plînge și suspină / Că pe deal, pe colnicele / Și-a pierdut prin poticele / Dragostele tinerele. / Plînge, plînge, se jelește, / Blestemînd iarba și pirul / Și căutînd-o cu firul, / Să-și găsească trandafirul“ (Teod., 374). Ca floare senzuală, trandafirul înflorit rămîne preponderent o floare a nevestelor, adică a femeilor inițiate erotic și aflate în zenitul feminității lor : „— Trandafire, n-ai mai fi, / Nici în cale-ai înflori ! / — Dar de ce să nu mai fiu, / Că mă pun fetele-n brîu / Și mă poartă pre la rîu. / Io-s floarea nevestelor, / Bujoru feciorilor, / Busuiocu fetelor, / Minta creață-a babelor“ (JB, 440).

BUSUIOCUL – FLOAREA EROTICĂ A DACOROMÂNILOR

Integrarea *busuiocului*, pe care versul popular îl califică drept „floarea fetelor“, în sfera simbolurilor erotice se datorează înainte de toate mirosului său dulce și pătrunzător ; unii îi atribuie și o ușoară nuanță de melancolie. El îndeplinea în lirica românească funcția unui puternic stimulent erotic și avea multiple întrebuințări în magia dragostei. Floarea se așază sub pernă, pentru ca tînăra să-și viseze ursitul ; aceeași

Scanned with OKEN Scanner

plantă pusă în păr sau în sîn avea puterea de a capta dragostea celui dorit. Fetele arătau mare interes și grijă ca în fața casei lor să crească o asemenea plantă miraculoasă : «La fiecare casă de gospodar, trebuie să se găsească busuioc de dragoste. În ziua de Sf. Gheorghe, înainte de a răsări soarele, fata seamănă busuioc cu gura și tot pînă a nu răsări soarele îl udă din gură cu apa neîncepută, și tot din gură îl udă pînă nu răsare ; acest busuioc e socotit că are putere să facă fata drăgălașă, căci se zice „să tragă unul la altul cum trage busuiocul cu dragostea". Fata românului în zile de sărbătoare numaidecît trebuie să aibă în brîu busuioc de dragoste și de vreo una mai îndrăzneață izbutește să pună unui flăcău în brîu sau în păr o crenguță din acest busuioc, de bună seamă că are s-o îndrăgească» (Elena Sevastos, 1889, 11).

Cîntecul popular vorbește în repetate rînduri despre busuioc ca generator erotic, ca floare afrodisiacă și stimulatoare a dragostei în toate momentele romanului de iubire : „Busuioace, / Nu te-ai coace / Și sămînță n-ai mai face, / Că din sămînță-șoara ta / S-a năstimit dragostea" (Tocil., II, 754) ; „Lasă-mă, bade, de mînă / Să mă duc în cea grădină, / Să rup două trei crenguțe, / Busuioc și lămîiță, / Mestecate cu trifoi, / Să mai vii, bade, la noi" (Tocil., II, 776) ; „Dragu-mi-i cu cine joc, / Că miroasă a busîioc, / Busîioc după cărare, / Semănat de fată mare" (Viciu, 80).

Plecînd de la supoziția că, în afară de busuioc, o altă plantă frecvent folosită în medicina populară este *menta*, am crezut că printre imaginile asociate cu femeia iubită trebuie să figureze și această reprezentantă a lumii vegetale. Cu atît mai mult cu cît cunoaștem că la unele popoare ea trece drept un stimulent erotic de prim rang. De pildă, în Oceania, un tînăr poate cuceri o fată străduindu-se s-o atingă cu palma mîinii în care, în prealabil, au fost frecate frunze de mentă, căci aici planta are reputația unui afrodisiac redutabil. Presupunerea nu s-a adeverit în urma parcurgerii colecțiilor de cîntece, menta rămînînd, după cum se pare, planta „babelor".

Textele cercetate ne-au oferit însă numeroase exemple de o percepție sinestezică a iubitei, în care mirosurile joacă un rol important. Alături de busuioc, la stimularea dorului și la menținerea lui chiar și la distanțe apreciabile, participă o serie de alte flori, parfumul lor fiind perceput ca o emanație a ființei

Scanned with OKEN Scanner

iubite. În acest fel, folclorul instituie și prefigurează o temă importantă a literaturii culte, unde parfumurile iubitelor și amantelor devin metonimii ale ființei lor și au adesea rolul de elemente constructive în fabula și în deznodămîntul romanelor de dragoste. Cîteva exemple din lirica populară pot infirma spusele unor psihologi și medici despre simțurile olfactive mai diminuate la bărbați în comparație cu femeile ; poate, reprezentanții sexului masculin nu sesizează toate nuanțele, dar cunosc întotdeauna semnificațiile lor fundamentale : „Frunzuleană, foaie lată, / Bate vîntul de mă-nbată / Cu miros de viorele / De se pierd mințile mele. / Bate, bate și mai tare / Cu miros de lăcrimioare, / Cu dor dulce de la ea, / De îmi frige inima“ (Papahagi, 78) ; „Frunză verde liliac, / La casa cea cu ceardac / Este trandafir de leac, / Ce să fac ? Ca să mi-l sap, / Să mi-l pun noaptea la cap, / Să meargă mirosul în sat, / Să vie cine mi-i drag“ (Fried., 534).

Puterea de atracție a florilor exercitată asupra simțurilor este comparabilă cu seducțiile la care e supus bărbatul privind zonele erotogene ale corporalității feminine ; de aici frecventele apelații la registrul floral ale truverului îndrăgostit cînd se referă la trupul iubitei : „Știutu-te-o dracu, lele, / Că ți-i trup de floricele“ (Viciu, 78) ; „Lelișoară, trup de flori, / Gura ta-i de sărbători ; / Lelișoară naltă-n stat, / Bună ești de sărutat“ (Tocil., II, 131) ; „Și iubesc o porumbiță / Cu gura de garofiță, / De-i miroase limb-a țîță / Și buzele-a micșunele, / Mușcar-ar neica din ele / Ca dintr-un fagur de miere“ (Teod., 369).

Iubirea, folclorică sau mondenă, e soră bună cu discreția. Lecția discreției, tăcerii și tainei este de multe ori repetată în textele de inițiere erotică : „Puică, cînd treci pe la poartă, / Nu-ți arunca ochii roată, / Că pricepe lumea toată ! / Și ține ochii-n pămînt, / Să zică că ne-am urît“ (FA, 283). Cînd în împrejurări cotidiene îndrăgostiții se întîlnesc în văzul lumii, se recomandă multe precauții în comportamentul lor. Cum însă sentimentele nu țin seama de opreliști și se supun greu oricărei cenzuri conștiente, ele se cer exprimate în orice împrejurare ; în atari situații, fata, mult mai circumspectă decît bărbatul, îi recomandă iubitului să recurgă la un limbaj incifrat. În locul numelui ei adevărat, care are darul de a deconspira taina iubirii, trebuie folosit procedeul numit de lingviști *metafora pseudoonomastică*, împrumutată din codul vegetal : „Nu-ți striga mîn-

Scanned with OKEN Scanner

dra pe nume, / Ci strigă trei flori de mură . . . / Şi strigă trei flori de vie / Ca nimeni să nu te ştie" (Fried., 28) ; „Cît trăieşti, bade, pe lume, / Nu-i striga lelei pe nume, / Numai struguraş de vie, / Nimeni-n lume să nu ştie" (*Antol.*, 172).

LAUS FLORIS DINCOLO DE SFERA CÎNTECULUI DE DRAGOSTE

Imaginea florală, care este un semn metaforic şi simbolic al iubitei, prin restrîngerea sau prin lărgirea sferei sale semnificative, poate cuprinde întregul univers al vieţii femeii. De aceea, în cîntecele populare o adevărată cascadă de flori se revarsă asupra trupului ei, asupra îmbrăcămintei, casei şi a tuturor lucrurilor ce o înconjoară : „Cîte flori pe Tiliorman, / La mîndruţa pe tulpan ; / Cîte flori pe Ialomiţa, / La mîndruţa pe rochiţă ; / Cîte flori pe iaz în sus, / Toate mîndruţa le-a pus" (*Antol.*, 124) ; „— Să ştiu, bade, că-i veni, / Drumul ţi l-aş vărui / Şi-o căsuţă ţ-aş chici : / După uşe, mîndră rujă, / Şi pe masă flori aleasă, / Şi la grindă floare mîndră" (*Antol.*, 476).

Orice semn de atenţie, orice gest de dragoste solicitat de îndrăgostit de la iubita lui poate fi incifrat în unităţile unui cod floral, care are darul de a păstra şi în context o anumită ambiguitate semantică, tocmai datorită polivalenţei semantice a unităţilor sale constitutive : „Să-mi dai flori şi măr din sîn ; / Flori din sîn şi măr domnesc, / Pentru tine-nebunesc" (*Antol.*, 291) ; „Ghiţişor, cînd vei pleca / Să dai prin grădina mea / Să-ţi dau flori şi dragostea" (*Antol.*, 161) ; „De trei ani umblu călare / Să-ntîlnesc pe mîndra-n cale, / Să-i rup o floare din poale, / Să-mi treacă de dor şi jale" (FOM, III, 248).

Dacă floarea este o metaforă atotcuprinzătoare a fetei iubite, nu e greu de presupus că dorul, atît cel de substanţă masculină, cît şi cel de obîrşie feminină, devine o floare rară a inimii şi a existenţei : „Dorul meu şi-a dumitale / Facă-l Dumnezeu o floare, / o floare mirositoare / Şi s-o pun la cingătoare / Şi s-o pun unde mă doare" (*Antol.*, 271) ; „Mărie, Mărie, / Ian spune-mi tu mie, / Ce floare înfloare / Noaptea pe răcoare ? / — Noaptea pe răcoare / Numai o floare înfloare : / Floarea florilor, / Dorul fetelor, / Dorul fetelor şi feciorilor" (Fried., 121).

Scanned with OKEN Scanner

În acest *laus floris*, care reprezintă, de fapt, un imn închinat marelui miracol al dragostei și frumuseții vieții, relația dintre floare și iubire devine un suport cauzal, căci de fericirea îndrăgostiților va depinde creșterea și prospețimea florilor din grădinile lumii, iar sfîrșitul unei iubiri e redat prin imaginea ofilirii și uscării florilor : „Mîndro, cînd ne iubeam noi / Avea trandafirii foi / Și garoafa bobocei ; / Dar de cînd noi ne-am lăsat, / Ce-a fost verde s-a uscat, / Ce-a-nflorit s-a scuturat, / Dragostea s-a terminat" (*Antol.*, 288).

„Floarea dragostei" din cîntecul popular este una dintre cele mai elevate abstracțiuni poetice atinse de acest simbol folcloric ; ea prepară terenul pe care va crește prima minunată floare a liricii culte românești ieșită de sub pana inspirată a lui Ienăchiță Văcărescu : „Într-o grădină, / Lîng-o tulpină, / Zării o floare ca o lumină, / S-o tai, să strică ! / S-o las, mi-e frică / Că vine altul și mi-o ridică !"

Această grațioasă floare a grădinii lui Ienăchiță Văcărescu nu e de obîrșie grecească sau germanică, cum s-a crezut multă vreme, deși are similitudini cu multe din cîntările lumii adresate femeii-floare. Motivul, fără a fi identic cu cel văcărescian, îl găsim în folclor, deși rapsodul popular încă nu reușește să utilizeze simbolul cu nota de ambiguitate specifică poetului cult ; la acesta din urmă, identitatea dintre floare și femeia iubită va fi sugerată în absența celui de al doilea termen, evitîndu-se astfel concretețea și o anumită notă de prozaism specifică comparației desfășurate. În cîntecul popular sînt prezenți, de regulă, ambii termeni ai seriilor sinonimice *floare — iubită*, *floare — dragoste*, chiar și atunci cînd dragostea tinde spre substantivare, devenind o comoară a lumii întruchipate într-o floare crescută din iubirea a doi tineri : „Dorul meu ș-al dumitale / Face la Dumnezeu floare : / O floare mirositoare / Și de feciori iubitoare, / Iubitoare, draga mea, / Frumoasă ca dragostea" (Bibicescu, 57) ; „Cîte flori pe Putna-n sus, / Tăti cu badea le-am pus / Și le-am udat pe la zori, / Ca să crească mai cu spori, / Și să fie de iubit / La feciori de dăruit, / La feciori fără mustață, / Ce se-nvață-a strînge-n brață" (Fried., 163).

Evoluția ulterioară a literaturii va face ca paradigma semantică, alcătuită din triada *floare-femeie-dragoste*, să se lărgească prin introducerea unui al patrulea membru — *vis/ideal neîmplinit*, din care se va naște tulburătoarea „floare albastră" a poeziei lui Mihai Eminescu.

Scanned with OKEN Scanner

Floarea folclorică a dragostei a rodit și s-a perpetuat nu numai pe terenul literaturii. Ca orice simbol arhetipal, paradigmatic și reprezentativ pentru o cultură, ea și-a pus amprenta asupra destinului feminin și asupra unui anumit model cultural, acela al feminității, prelungindu-se dincolo de spațiul folcloric. Onomastica feminină, atît cea tradițională, cît și cea contemporană, este o adevărată grădină, unde înfloresc toate speciile horticole autohtone, precum și acelea din grădinile exotice de pe meleagurile mai îndepărtate. Dacă ne gîndim la faptul că atribuirea numelui unui nou născut, aparent, un act arbitrar și convențional, devine pentru orice familie o adevărată problemă, cu căutări intense și hotărîri ezitante, iar numele ce-l poartă omul se inserează în structura personalității sale și-i determină comportamentul, ne dăm seama că, prin onomastică, modelul floral își exercită o influență discretă, dar persistentă asupra destinului femeii.

Legătura dintre femeie și floare se menține și prin aceea că în nomenclatura florilor ea este mai implicată decît bărbatul. În terminologie horticolă românească, prezența femeii se resimte în cele mai expresive denumiri florale : *colțunul-doamnei* (Geum rivale), *condurul-doamnei* (Tropaeolum majos), *doamnă-mare* (mătrăgună), *floarea-reginei* (Leontopadium alpinum), *sora-soarelui* (floarea soarelui), *părul-zînelor* (colilie) etc. Cine vizitează colecția de trandafiri din Grădina Botanică a Clujului constată că toți cultivatorii de noi soiuri de roze le-au închinat femeilor : soțiilor, iubitelor, artistelor preferate, chiar și unor ansambluri vocale feminine.

Oricît ar încerca arbitrii și stăpînii modei feminine din zilele noastre, mergînd pe linia marelui proces de emancipare a femeilor, să le îmbrace în blugi sau alte tipuri de straie tradițional bărbătești, îmbrăcămintea lor va continua să păstreze unele elemente florale. Ele vor prefera materialele avînd culoarea pură a petalelor de floare, imprimeurile cu imaginea unor flori stilizate, vor purta cercei sau clipsuri avînd forma unei flori, vor folosi parfumuri amintind mirosuri florale. Cît timp societatea va considera că cel mai frumos cadou oferit unei femei în semn de omagiu sau de dragoste este un buchet de flori sau o singură floare, simbolul femeii-floare va continua să modeleze simțirea și gîndirea umană. Simbolurile arhetipale nu se sfîrșesc niciodată !

Scanned with OKEN Scanner

9. IUBITUL

O parte însemnată a repertoriului liric o alcătuiesc doinele și cîntecele de dor. Dacă definim dorul ca iubire manifestată în absența obiectului erotic, adăugînd că îndrăgostitul se complace într-un anume fel cu dulcele-amar al melancoliei și savurează răsfățurile autocompătimirii, va trebui să recunoaștem preponderența laturii feminine și feminizante în structura cîntecului liric.

ANIMUS ȘI ANIMA ÎN CÎNTECUL LIRIC

Recurgînd la terminologia lui C. G. Jung, vom spune că în lirica de dragoste *Anima*, latura feminină a psihismului uman, domină în mod cert și precumpănitor pe *Animus*, aspectul masculin al ființei, chiar atunci cînd autorul sau interpretul cîntecului este bărbatul. Cum remarcă R. Barthes, discursul despre absența ființei iubite, în general, e un discurs feminin ; acest fapt are o explicație istorică : femeia a fost sedentară, iar bărbatul călător. Dacă azi bărbatul începe să vorbească despre absență, înseamnă că în el se instalează o ființă feminină (*Fragments d'un discours amoureux*, 20).

Latura masculină a sufletului făuritorilor de folclor își ia revanșa în alte genuri ale creației populare, mai cu seamă în cîntecul epic. În baladele voinicești, chiar și atunci cînd apar personaje feminine, ele sînt puternic marcate de energia, de

Scanned with OKEN Scanner

spiritul activ și însușirile volitive proprii acelei componente a persoanei, căruia reprezentanții psihologiei profunzimilor îi spun *Animus*.

Sensibilitatea și nota lirică proprie cîntecului de dragoste e o contribuție feminină la tezaurul folcloric. Se spune chiar că „lirica de dragoste este aproape în întregimea ei feminină" (Cîrstean, 169). Afirmația nu vine în contradicție cu constatările folcloriștilor referitoare la faptul că, în unele cazuri, mai multe cîntece de dragoste au fost culese de la interpreți-bărbați (Bîrlea, 1983, II, 178). Avem în vedere o anumită paternitate și o înrudire structural-psihologică, un fel specific feminin de a vedea lumea și de a codifica observațiile și sentimentele în texte poetice. Ne-am fi așteptat ca, în retorica puternic feminizată a discursului de dragoste, bărbatul să fie personajul dominant al întregului sistem de imagini, căci spre el se îndreaptă toate simțurile și gîndirile fetei. Parțial, presupunerea se adeverește, deoarece cîntecele care încep cu *badea* sînt tot atît de numeroase ca și cele ce încep cu *mîndra*. Cu toate acestea, imaginea iubitului în lirica populară se dovedește mai săracă, mai uniformă și mai palidă decît chipul iubitei, stăpînă suverană a spațiului erotic.

PARADOXURILE DISCURSULUI LIRIC FEMININ

Paradoxul discursului feminin constă în aceea că vorbind, aparent, despre iubitul ei, femeia vorbește mai mult despre sine. Pentru a reduce din cota de subiectivitate a unei astfel de impresii, am recurs la serviciile analizei de tip statistic. Am căutat în colecția lui G. Dem. Teodorescu un cîntec avînd cel mai amplu portret al îndrăgostitului zugrăvit de o fată. Se pare că l-am identificat în poezia intitulată *Iubitul tăinuit*. Plecînd de la conținutul cîntecului, ne așteptam ca fata să povestească totul sau cît mai multe lucruri despre persoana iubitului. În realitate, abia jumătate din totalul versurilor sînt despre flăcău, restul discursului fiind absolut introspectiv. Despre iubit cunoaștem fapte puțin semnificative ; ni se prezintă un portret generalizat, ce se potrivește oricărui june-prim din satele noastre : „Un voi-

Scanned with OKEN Scanner

nic înalt, / Nalt și sprîncenat : / Feţişoara lui, / Spuma laptelui, / Sprîncenele lui, / Pana corbului . . ." etc. etc. În schimb, despre fată aflăm lucruri mult mai esenţiale : 1. că e îndrăgostită fără leac („Că mi-i dorul fără leac") ; 2. că nu se mulţumeşte cu o simplă conversaţie galantă, dorind de la iubitul ei ceva mai mult („Cu vorba nu mă împac") ; 3. că e geloasă foc („Nu voi spune / Cum îl cheamă / Că mi-i frică să nu-l ia / Alta care-l va vedea") ; 4. că e în stare pentru el de orice sacrificiu („De m-ăi pune / P-un cărbune, / Pe iubitu-mi nu l-oi spune") ; 5. că este luată la întrebări de mama ei şi nu vrea să răspundă la nici una dintre ele ; 6. că mama e hotărîtă să treacă la măsuri obstrucţioniste dintre cele mai severe, deşi, evident, aici fiica hiperbolizează („De m-ăi vinde pe merinde . . ., / De m-ăi pune pe vîltoare . . ."); 7. că părinţii sînt dispuşi s-o ia şi cu „binişorul" („De me-ţi pune / Pe cap steamă, / Nu voi spune cum îl cheamă") ; 8. că fata se alege, în cele din urmă, cu o bătaie zdravănă de la ambii părinţi („Nu mă bate, taică, / Nu mă bate, maică") ; 9. că, în fond, fata nu a făptuit cine ştie ce mare păcat, de vreme ce n-a cutezat să meargă mai departe de un sărut („C-aseară-nserat / El m-a sărutat"). Atît sub aspect cantitativ, cît şi sub aspect calitativ, „biţii" de informaţie despre fată depăşesc în mod considerabil pe cei despre flăcău (1. înalt ; 2. subţire ; 3. cu faţa albă ; 4. cu mustaţă, ochi şi sprîncene negre ; 5. păr de culoarea orzului copt ; 6. îndrăzneşte să sărute o fată).

ADEVĂR ŞI FABULAŢIE ÎN DISCURSUL MASCULIN

Este normal să ne întrebăm dacă, în virtutea acestei note „feminizate" a discursului erotic, bărbaţii, în destăinuirile lor, nu vorbesc mai mult decît ne spun referitor la ei amorezele lor ? Răspunsul la această întrebare, după cît se pare, trebuie să fie unul afirmativ. Da, bărbaţii spun despre persoana lor multe lucruri, dar trebuie să fim circumspecţi, fiindcă unii dintre ei se laudă atît de mult, mai ales în privinţa succeselor amoroase, încît abatele Tirso de Molina ar fi trebuit să-şi caute prototipul pentru persoana lui Don Juan nu pe drumurile prăfuite şi prin tîrgurile aglomerate ale Spaniei, ci în satele noastre din Oltenia,

Scanned with OKEN Scanner

Transilvania, Muntenia sau Moldova : „Iubii fete și neveste / O sută și cinsprezece, / Și mi-e inima rece“ (Teod., 365) ; „Foaie verde matostat / Cîte fete-s în Banat, / Pe toate le-am sărutat / Niciuna nu mi-a scăpat“ (*Antol.*, 245) ; „Cîte fete sunt băluțe, / Toate-s a mele drăguțe“ (*FTrans.*, 104).

Nu vom căuta în rîndurile ce urmează să știrbim, cu orice preț, din meritele și virtuțile incontestabile ale amorezilor din folclor. Despre una dintre ele am vorbit pe larg în capitolul precedent, referitor la disponibilitățile poetice și afective puse în slujba cîntării ființei iubite. Chipul ei de „crăiasă a lumii“ constituie, fără îndoială, „obolul“ bărbatului adus pe altarul femeii.

CEL CE ȘTIE DRAGOSTEA

O altă latură a personalității iubitului, mult apreciată de către partenera sa în dragoste, constă în cunoașterea de către flăcău a subtilităților din știința Erosului, în care el apare mult mai inițiat decît fata. El e conștient de această superioritate și nu cutează s-o etaleze în fața iubitei, împărtășindu-i cu multă larghețe din cunoștințele sale, deși îi place uneori să facă pe interesantul, învăluindu-și vorbele în haina unor cimilituri și șarade erotice sau mimînd ezitări în fața fetei prea fragede : „Dimineața ti-am zărit / C-ai fi bună de iubit. / Mai măruță, dacă-ai fi / Ti-aș învăța a iubi“ (Fried., 530).

Fetele apreciază în mod deosebit aceste cunoștințe ce țin de *ars amandi ;* în laudele lor adresate iubiților, ele țin neapărat să remarce aspectul în discuție : „De doru'a mă-ntreba / De doresc pe cineva ? / — Pe acel cu pană lată, / Dusu-i, Dumnezeu să-l bată, / Că mă-nvață a iubi / Și mă lasă a dori. / M-a-nvățat la sărutat, / Mă lasă la zăuitat“ (FA, 311) ; „C-am stat cu badea săracu. / Și-am stat cu el la portiță, / Că știe să dea guriță. / Știe sama porților, / Și dulceața buzelor. / Știe sama la pîrleaz / Și dulceața la obraz“ (Mohanu, 423).

În comparație cu bogatul arsenal al mijloacelor de seducție aflate la dispoziția femeii, bărbatul pare mai puțin înzestrat de la natură. El are însă în arsenalul său o armă imbatabilă — cuvîntul, pe care îl mînuiește în mod măiestrit obținînd un mare

Scanned with OKEN Scanner

randament în tactica persuasiunii. Parcă pentru a ilustra justețea dictonului popular *Vorba dulce mult aduce*, cîntecul de dragoste amintește mereu de un atribut obligatoriu al amorezului — locvacitatea în relațiile cu iubita : „Ce mi-i drag mie pe lume ? / Crenguța cu două prune / Și badea cu vorbe bune ; / Crenguța cu două nuci / Și badea cu vorbe dulci“ (FA, 365) ; „Ce mi-e drag mie-n viață ? Bădița fără mustață, / Că-l sărut și nu mi-e greață, / Are gură cu dulceață, / Și cuvîntul blîndișor, / Badeo, te iubesc pîn' mor !“ (Tocil., II, 139).

„Urîtul“, care în poezia populară nu e antonimul frumosului, ci mai degrabă al dragostei, se instalează între îndrăgostiți mai ales din lipsa de volubilitate a partenerului : „Și urîtu-așa se face : / Di la omu care tace. / Și urîtu așa crește : / Din omu ce nu grăiește. / Dragostea de unde vine ? / De la om cu vorbe bune“ (FA, 254).

POLIVALENȚA EROTICĂ

Bărbații din cîntecele noastre de dragoste dau dovada unor mari disponibilități afective și suferă uneori de o adevărată bulimie erotică. Eroul liric avînd trăsături don-juanești este caracteristic, după părerea aproape unanimă a folcloriștilor, în speță zonei sudice a țării, unde se întîlnește o poezie de o senzualitate mai accentuată, exprimată printr-un limbaj mai puțin voalat decît în nordul țării. După cum arată Sabina Ispas și Doina Truță în *Introducerea* la volumul *Lirica de dragoste. Index motivic și tipologic* (1985, 13), „temperamentul *mai meridional* al locuitorilor din sudul României, care au creat, vehiculat și colportat aceste motive, nu este un fapt întîmplător, ci o rezultantă a condițiilor în care au trăit și s-au format locuitorii acestor ținuturi. Nu atît poezia de factură anacreontică, agreată de boierii din Principate, a generat senzualitatea acestor texte, ci, mai ales, contactul, neîntrerupt de-a lungul secolelor, cu etniile din sudul Dunării, pînă la ținuturile Adriaticii, Mediteranei și insulelor grecești, cu lumea rafinată constantinopolitană a modelat, mai curînd aceste trăsături ale eroticii românești“.

Scanned with OKEN Scanner

Deşi tipologia dragostei din lirica românească intenţionăm a o discuta în altă parte a lucrării, totuşi vom remarca aici că, în zonele sudice, iniţierea erotică a tînărului e orientată adesea spre obţinerea unor performanţe cantitative; cîntecul pomeneşte de o concurenţă acerbă pe acest tărîm, iar cel ce nu dobîndeşte titlul de „campion" în cuceriri amoroase suferă cumplit, preferînd moartea dezonoarei de a fi întrecut de altul : „Iubii una, iubii două, / Iubii patruzeci şi nouă ; / Iubii una, iubii zece, / O sută paisprezece. / Foaie verde armă veche, / Cît mi-e inima de rece / C-o fi altul şi m-o-ntrece. / De m-o-ntrece la iubit, / Eu îmi pun lanţul de gît" (FOM, IV, 376). Să nu-i dăm totuşi crezare deplină autorului sau interpretului acestui cîntec, deoarece, în cele mai multe cazuri, asemenea destăinuiri despre performanţe erotice nu sînt decît nişte rememorări ale isprăvilor de demult, în care, precum în poveştile vînătoreşti, hiperbola rodeşte din plin. Exagerarea are menirea de a mai salva şi de a mai menţine cîte ceva din prestigiul „cuceritorului" de odinioară, aflat acum la vîrsta cînd îl părăsesc nu numai iubitele, ci şi vigoarea tinereţii : „Cînd eram pe vremea mea / Cîte trei mîndre aveam, / Cu tustrele mă iubeam ; / Una-n deal şi una-n vale, / Una la mijloc de cale. / Iar de cînd m-am bătrînit / Fetele m-au părăsit" (Alecsandri, 268).

NECAZURILE ÎNDRĂGOSTITULUI FOLCLORIC

Angajat pe calea cuceririlor erotice, acest devotat scutier al Erosului rural nu o dată este înclinat să mărturisească toate greutăţile şi vicisitudinile soartei unui îndrăgostit. Discursul lui se transformă într-o jalbă, într-o „lăcrămătoare suplică" adresată, desigur, iubitei şi avînd ca scop înduplecarea sufletului ei, pentru a obţine maximum de concesii. Iată, de pildă, tabloul jalnic al donjuanului-trubadur, rebegit de frig, aflat în bătaia crivăţului undeva în Moldova sau în Bucovina, blestemîndu-şi soarta şi lungile ceasuri de aşteptare a iubitei : „Frunză verde de lemn frînt, / Trebi să stai ca un sfînt ; / De-ar fi vîntul cît de rece, / Două ceasuri pîn-ce-ar trece. / Bate vîntul iute tare, / Lacrămile curg la vale, / Lacrămile ca bobu', /

Scanned with OKEN Scanner

Mai fierbinți ca focul. / Dar de lacrimi nu bag samă, / Căci le șterg cu-astă năframă ; / Dar mi-i milă de obraz, / Că rămîne fript și ars, / Picioarele amorțite / Și de frig înțepenite" (Fried., 230).

SEDUCĂTORUL – VICTIMĂ

Figura seducătorului-victimă, ipostaza principală a eroului liric descoperită de Eugen Simion în poezia de tip conachian (*Dimineața poeților*, 302), apare configurată, în linii mari, deja în lirica folclorică. Arma invincibilă a lacrimilor, considerate astăzi accesorii din arsenalul expresiv al femeii, este folosită fără strop de jenă sau reținere de către amorezii folclorici : „Lelea cu coadele lungi / Și cu strungăreață-n dinți / Te face pe drum să plîngi / De nu știi pe unde ajungi" (Teod., 355) ; „Și mersei așa plîngînd / Cum e omul amărît ; / Nu plîngeam că n-am avere, / Plîngeam dragostele mele" (*Antol.*, 98). Uneori, îndrăgostiții își unesc plînsul într-un duet al lacrimilor, care devin un adevărat catalizator și un lichid fertilizant al iubirii : „Eu mă duc, drumu' rămîne, / Plînge mîndra după mine, / Plînge mîndra, plîng și eu, / Plîng și petrile-n părău" (Fried., 348).

UMBRA ANDROGINULUI PLATONICIAN

Drumul pe care pășesc îndrăgostiții e acela ce duce la apropierea între două sexe, scopul final fiind contopirea totală a ființelor unite prin liantul dragostei. Armonizarea lor se desfășoară pe teritoriul dominat de principiul feminin, într-o ambianță și o atmosferă specifică sensibilității feminine și marcată prin prezența covîrșitoare a simbolurilor femeii. Avem în vedere atît văile și vîlcelele, luncile și poienițele, casele și grădinile unde se întîlnesc îndrăgostiții — simboluri cu o vădită semnificație feminină, precum și o serie de particularități

Scanned with OKEN Scanner

ale limbajului erotic folosit de cei doi protagoniști. Afirmația că portretul iubitului din lirica românească este produsul unei retorici de tip feminin se sprijină și pe o serie de elemente lexicale, formulări lingvistice, comparații și metafore, evitate, de regulă, de bărbați în vorbirea lor obișnuită. Citățm, în acest sens, abundența în versul popular a unor forme diminutivale pe care le îmbracă numele iubiților, cît și adresările alintătoare, infantil-materne, de tipul *puișor, puiule, bădișor, neicuță* ș.a. : „Mă, puiule, puișor, / Cînd ți-a fi de mine dor“ (*Antol.*, 176) ; „De cînd Ghițișor s-o dus / Trei garoafe-n poartă-am pus“ (*Antol.*, 187) ; „Neicuțu cînd o plecat, / Două vorbe mi-a lăsat“ (*Antol*, 187) ; „Foaie verde de năgară, / Mi-a venit veste-asară, / De la puișor din țară“ (FA, 289). Desigur, ni se poate obiecta că exemplele de mai sus aparțin discursului feminin și nu se referă la modul de exprimare al bărbatului. Putem însă furniza foarte multe exemple în care limbajul bărbatului să fie presărat cu asemenea diminutive, ca urmare a contaminării de stilistica specific feminină a textului liric : „— Scoală-te, puică, din somn, / De-mi dă guriță că mor“ (*Antol.*, 275) ; „Doiniță, doiniță ! / De-aș avea o puiculiță / Cu flori galbine-n cosiță, / Cu flori roșii pe guriță !“ (Alecsandri, 35) ; „Răsai, lună, mai degrabă, / Să se vadă prin livadă, / Să crească pelin și iarbă, / Puiculeana să culeagă“ (Hodoș, 59).

O altă modalitate stilistică a feminizării și apropierii prin acest procedeu retoric a bărbatului de stihia afectivității, dezbărîndu-l de unele atribute ale masculinității excesive, în care este împlătoșat eroul epic, constă în revărsarea asupra figurii sale a unei bune părți din torentul floral ce inundă eroina cîntecului liric. E un gest de complezență din partea femeii, dar și manifestarea atitudinii de nepărtinire și loialitate feminină, izvorîte din nevoia de a respecta legile echității și simetriei : „Ionaș, floare domnească, / Dorul meu să te topească“ (Viciu, 204) ; „Voinic, voinicele, / Trup de floricele, / Ochi de viorele“ (Fried., 213) ; „Badiul meu-i tînăr băiat / Frumos ca floarea din strat. / Badiul meu-i tînăr copil, / Frumos ca un trandafir“ (FA, 370).

Semnificația apropiată de tema discuției despre un gen de efeminare a eroului liric are și motivul asemănării dintre fecior și fată, de care pomenește cîntecul popular. Desigur, tema potrivirii „la ochi și la sprîncene“ are și o funcționalitate stilistică imediată, fiind un semn retoric al armoniei cuplului

Scanned with OKEN Scanner

erotic. Totuși, credeam că asupra acestui motiv plutește și o vagă amintire a unității arhetipale a *Androginului* primordial desfăcut prin voința zeilor, așa cum ne încredințează Platon, în două jumătăți sortite să se caute mereu una pe cealaltă. Tema arhetipală a gemenilor mitici se poate reconstitui pe baza textelor din basmele și legendele românești (cf. balada „Soarele și Luna"), ea fiind cunoscută la toate popoarele indo-europene. În textele lirice, motivul fraților-gemeni apare sub forma unei „potriviri-predestinații" a partenerilor, fiind redată prin folosirea unor mijloace de o perfectă simetrie în zugrăvirea portretelor îndrăgostiților : „Badiu-nalt și subțirel / Parcă-i tras printr-un inel, / Să te tot iubești cu el ! / Mîndra-naltă subțirea / Parcă-i trasă prin vergea, / Să te tot iubești cu ea !" (JB, 228) ; „Hai, mîndro, să ne iubim, / C-amîndoi ne potrivim, / Și la ochi și la sprîncene, / Ca doi porumbei la pene ; / Și la ochi și la uitat / Ca doi porumbi la zburat" (JB, 231).

Mijloacele artistice apropiate sau identice folosite pentru a reda portretul ființei iubite, ca și întreaga tonalitate a discursului liric, indiferent dacă e făcut în numele bărbatului sau al femeii, face ca, în multe cazuri, așa cum observă folcloriștii, *badea/neica* să poată fi înlocuit cu *mîndra/puica,* fără ca poezia să sufere distorsiuni și să piardă din puterea de convingere.

BRADUL — SIMBOL AL TINEREȚII MASCULINE

Cum însă adevărata armonie presupune atît asemănare, cît și o anumită asimetrie a părților, cîntecul liric trebuie să păstreze și note distinctive pentru fiecare din cei doi poli ai unității complementare *bărbat-femeie*. Spre a întregi chipul iubitului zugrăvit în cîntec, ne vom opri asupra unor simboluri tipic masculine, cu recurență în textele lirice. Printre acestea se numără *bradul,* simbol masculin prin excelență, prezent în lirica de dragoste și în toate formele și manifestările culturii folclorice românești. În cîntec, el apare mai cu seamă în comparații destinate să sublinieze statura mîndră a iubitului, tinerețea și vigoarea lui, interpreta fiind conștientă de obîrșia elevată și nobilă a imaginii la care recurge : „Cum e bradul

Scanned with OKEN Scanner

arătos, / Așa-i badea de frumos ; / Cum e bradul 'nalt la munte, / Așa-i badea meu de frunte" (JB, 228) ; „Mîndru-i bradul muntelui, / Da-i mai mîndru statul lui ; / Neagră-i pana corbului, / Da-i mai negru părul lui" (Sevastos, 1888, 43).

Bradul veșnic verde, simbolizînd tinerețea perenă, e prezent în poezia lirică atît în comparații stabile referitoare la flăcău, cît și ca metaforă cu rezonanță simbolică, putînd fi folosit ca substitut poetic al bărbatului. Motivul „furcii de brad", rîvnită de fata îndrăgostită, ne trimite la semnificațiile ancestrale ale bradului, considerat simbol masculin și falic. Linia semantică ce unește trei imagini *brad — furcă de tors — flăcău* se întemeiază pe un dublu transfer, metaforic și metonimic, conservîndu-se vechiul simbolism erotic : „Măi, bădiță, meu cel drag, / Tu mergi sara la vînt : / Să-mi ochești, puiule, un brad / Frumușel, ca tine înalt ; / Să-mi tai dintr-însul o făclie / Și să-mi faci o furcă mie, / Că sara cînd m-oi culca, / S-o pun în pat lîngă mine / Și-oi gîndi că dorm cu tine" (Fried., 58).

Alături de alte specii de conifere (pinul, chiparosul, cedrul), bradul figurează printre cele mai vechi simboluri ale vieții mai puternice decît moartea, simbolizînd vigoarea și permanența principiului masculin. Zeii vegetației din bazinul mediteranean, în metamorfozele lor anuale, luau înfățișarea unui copac verde din familia coniferelor, iar conul în sine era asociat falismului antic și semnifica perenitatea vieții. Este cazul zeului Attis al frigienilor, al cărui cult a fost strămutat la Roma în timpul războaielor punice, împreună cu cel al Cybelei, „marea mamă a zeilor". În timpul celebrării acestui cult, zeul tînăr și frumos era reprezentat printr-un pin împodobit cu benzi multicolore și fire de lînă, la care se adăugau și primele flori ale primăverii.

Etnologia românească dispune de un număr suficient de lucrări și materiale folclorice menite să confirme existența unui cult al bradului în spațiul carpato-danubian (cf. R. Vulcănescu, 1972, 50—56 ; Tr. Herseni, 181—185 ; T. Papahagi, 1969, 73—75 ; Gh. Mușu, 1973, 106—109 ; O. Papadima, 85—86 ; N. Boboc, 159—163). În tradițiile culturii populare românești, bradul e asociat ceremonialului de nuntă și celui de înmormîntare ; în ambele cazuri, el simbolizează principiul masculin al vieții. În ceremonialul nupțial, bradul adus la casa miresei îl reprezenta pe mire, iar în ritualul de înmormîntare pe tînărul „nelumit" stins în floarea vîrstei. Motivul bradului funebru s-a contopit în lirica de dragoste cu un alt motiv celebru din poezia româ-

Scanned with OKEN Scanner

nească și universală, acela al „arborilor îmbrățișați" sau al „logodnicilor nefericiți", atestat la noi sub formă de baladă înregistrată pe tot cuprinsul țării în peste o sută de variante (O. Bîrlea, 1983, II, 236). Arhetipul european este acela al legendei despre dragostea dintre Tristan și Izolda. După moartea tragică a celor doi îndrăgostiți, din mormintele lor răsar doi arbori ce-și împreunează crengile și frunzele, semnificînd triumful dragostei dincolo de moarte. Balada românească a „logodnicilor nefericiți" povestește despre soarta a doi îndrăgostiți, care, fiind despărțiți de către părinții lor, se sinucid și sînt îngropați la o anumită distanță unul de celălalt. Din mormintele lor răsar două plante care se vor uni într-o îmbrățișare simbolică. Este una dintre cele mai frumoase imagini poetice, întruchipînd mitul dragostei ce transcende moartea. Unii folcloriști consideră că în spatele acestui motiv se ascunde o realitate etnografică ; ar fi vorba de nunta postumă cu caracter magic a celor doi iubiți, de supraviețuirea nu numai a dragostei ca sentiment total și absolut, ci chiar și a cuplului de îndrăgostiți-sinucigași, pe un alt plan de existență (Fochi, 1984, 8). În acest mit al dragostei, al vieții și al morții, incorporat și în poezia lirică, se perpetuează străvechiul simbolism al *bradului* și al *viței de vie* (înlocuită în unele variante cu o altă plantă) ; primul semnifică bărbatul, iar vița de vie figurează femeia : „Pă mormîntul de băiat / A crescut un fir de brad. / Pe mormîntul de fetiță / A crescut un fir de viță. / Vița mare că-mi creștea / Și pe brad îl cuprindea" (Mohanu, 276).

MÎNDRUL PĂUNAȘ

Din lumea simbolurilor zoomorfe cîntecul de dragoste a reținut și imaginea *păunului (păunașului)* spre a-l reprezenta pe flăcăul în haine de sărbătoare, obișnuite pentru clipa solemnă a întîlnirii amoroase : „Pe de-o lature de sat, / Mere-un păun retezat . . ., / Că-i bădița fermecat" (JB, 218) : „Mîndruț, pană de păun, / Mută-ți casa lîngă drum ; / Io m-oi face păuniță / Ș-oi zbura peste portiță / Să-ți dau apă și guriță" (*Antol.*, 173).

La prima vedere, comparația cu păunul, frecventă în special în Ardeal, nu ar fi decît oglindirea în vers a unui detaliu

Scanned with OKEN Scanner

vestimentar : flăcăii din multe sate obișnuiau să poarte la pălărie pene de păun. Cum însă poezia și ritualul nu se află niciodată într-un raport de relație cauzală univocă, deoarece cîntecul poate fi generat de un obicei, iar acesta să contribuie la menținerea acțiunii ritualice, va trebui să căutăm pentru ambele realități o motivație culturală mai îndepărtată.

Simbolismul păunului în lumea imaginarului este destul de stufos și contradictoriu. Pe scara de valori tradiționale, păunul oscilează între pasăre divină și întruchipare a îngîmfării și prostiei (Chevalier, 725). Forma și coloritul cozii masculului au făcut din el un simbol al plenitudinii și frumuseții lumii. După un mit irano-sufit, Demiurgul a creat spiritul universal sub forma unui păun, căruia i-a arătat propriul chip într-o oglindă fermecată. Impresionată de frumusețea și măreția sa, pasărea a vărsat cîteva picături de sudoare, din care au provenit toate viețuitoarele (*Mify*, II, 273). La multe popoare păunul întruchipează un principiu solar, activ și masculin. În Orient, circulă variante ale legendei biblice despre Adam și Eva, unde păunul este cel ce înzestrează perechea primordială cu orificiile corespunzătoare sau reprezintă chipul zoomorf pe care îl împrumută diavolul pentru a o seduce pe Eva. La vechii egipteni, el era simbolul soarelui și servea drept emblemă a orașului Heliopolis ; aici se afla marele templu închinat astrului zilei. Cu un simbolism astral, amestecat cu elementele cultului htonian, e înconjurat păunul și în Grecia antică ; pasărea era închinată zeiței *Hera*, care i-a împodobit coada cu ochii lui *Argus*. În tradiția mitologică și în iconografia indiană, zeul *Krishna* era reprezentat printr-o pană de păun. Să nu uităm detaliul important, în contextul discuției noastre, că acest străvechi zeu prearian era și patronul aventurilor galante !

Pe linia unui simbolism solar se înscriu și diversele credințe despre pasărea benefică și multicoloră, implicată în riturile de prosperitate, fertilitate și nemurire. El apare adesea asociat „pomului vieții" ; doi masculi sau un păun și o păuniță sînt așezați pe marginile reprezentărilor arborelui cosmic, semnificînd unitatea ce depășește dualitatea și se preschimbă în multitudinea formelor de manifestare a vieții. Pana sau penele păsării, așezate la pălăria flăcăului, aveau cîndva nu numai funcție decorativă, ci anumite rosturi magice. Pana „cu o mie de ochi" reprezenta un puternic talisman, destinat să ferească persoana posesorului de „ochiul rău" și să capteze

Scanned with OKEN Scanner

atenția iubitei. Se păstra astfel legătura dintre fecior și astrul zilei, a cărui lumină, în credințele celor vechi, se revărsa în chip benefic asupra făpturilor masculine, tot așa cum razele Lunei erau captate în mod precumpănitor de personajele feminine. Apropierea mitico-simbolică între Soare, păun și flăcău, urmărită de Mihai Coman în balade și colinde (1983, 34 ș.u.), se face simțită și în cîntecul românesc de dragoste, unde „păunul" și „păunița" sînt înfățișați preumblîndu-se pe ulițele satelor : „Pe ulița noastră-i fum, / Am drăguț ca un păun" (*FTrans.*, III, 125).

ALTE DETALII DIN PORTRETUL IUBITULUI

Care ar mai fi alte amănunte din portretul iubitului avînd o putere de fascinație asupra iubitelor, vrăjindu-le privirea aidoma „ochiului de păun" de pe coada păsării mitice ? Răspunsul la această întrebare nu e chiar așa de ușor de găsit ; în cazul bărbatului, avem impresia că lipsesc detaliile portretistice capabile să focalizeze atenția iubitei ; după cît se pare, nu găsim acele „zone erotogene" atît de pregnante în cazul corporalității feminine ; portretul e general, sumar, chiar și atunci cînd este alcătuit din mai multe detalii ; ele sînt percepute cumva pe același plan de importanță, fără a se reliefa în mod special o anumită trăsătură definitorie. Cu mici excepții, chipul lui e un „portret robot", mai cunoscut prin intermediul variantei lui Vasile Alecsandri a „Mioriței" ; el se repetă în diferite variațiuni și în cîntecul de dragoste : „Aseară-nserat / Cin' m-a sărutat : / Un voinicel nalt, / Nalt și sprîncenat : / Fețișoara lui / Spuma laptelui ; / Sprîncenele lui / Pana corbului ; / Ochișorii lui / Mura cîmpului ; / Mustăcioara lui / Spicul grîului ; / Chiculița lui / Spicul orzului ; / Nalt și subțirel / Tras ca prin inel" (Teod., 358). În pofida ochilor și a sprîncenelor negre, care vorbesc de apartenența bărbatului la spița viețuitorilor htonieni, negrul fiind culoarea teluricului, restul detaliilor trădează obîrșia lui solară. Cînd iubitul este un brunet sadea, atunci se apelează la un limbaj astral, el devenind un „soare" pur și simplu, iar motivația acestei calificări, deși de natură

Scanned with OKEN Scanner

psihologică și culturală, se susține prin descrierea veșmintelor sale aproape fabuloase : „La puțul cu zalele, / Răsărit-a soarele. / Nu e soare răsărit, / Și e neica împodobit, / Cu podoabe de argint / Din creștet pînă-n pămînt“ (Tocil., 139).

Se mai poate remarca faptul că din însușirile fizice ale iubitului se acordă o oarecare preferință *gurii* și *buzelor*. În sintagma *gura dulce*, pomenită invariabil în textele lirice, adjectivul este un epitet „feminin“ și trebuie pus într-o dublă relație — „dulce la sărutat“ și „dulce“ la vorbă : „Dulce gura lui bădița / Ca vara lebenița ; / Dulce gura lui badea / Ca și toamna persăca“ (*Antol.*, 160). Epitetul *dulce* se referă, de cele mai multe ori, la vorbele ce ies din gura iubitului : „Și mi-e drag nucul cu nuci / Și omul cu vorbe dulci“ (Mohanu, 413). Locvacitatea amanților, vorbele de iubire stimulează dragostea, precum oxigenul menține combustia. După aserțiunea unui cîntec, însăși dragostea e făcută din vorbe, ceea ce reprezintă, trebuie s-o recunoaștem, un mare adevăr ! Semnele de tandrețe, bucuriile și dramele iubirii vin mai tîrziu ; lor le premerge cuvîntul ; de fapt, el instituie iubirea : „Dragostea din ce-i făcută ? / Din omul cu vorbă multă, / Zice-o vorbă, zice două, / Îndată-i dragostea nouă“ (JB, 80). Adevărul acestor spuse ne confirmă și un mit al dogonilor și al populației bambara din Mali referitor la rolul cuvîntului și al urechii în raporturile dintre bărbat și femeie. Vorba bărbatului, zic aceste popoare, este tot atît de indispensabilă fecundării femeii ca și lichidul seminal. Divinitatea creatoare *Mawu*, zămislind femeia, i-a plasat organul sexual în lăcașul urechilor, pe unde verbul ajunge la matricea fecundării (Chevalier, 709).

Acum la sfîrșitul capitolului, pentru a ne desculpa de o eventuală acuzație din partea bărbaților că le-am sărăcit chipul și le-am denaturat ființa, înzestrînd-o cu atîtea atribute feminine, ținem să le amintim remarca lui G. Bachelard : după acesta, în vis și în reveria poetică, la reprezentanții sexului tare, predomină elementul *Anima*, adică latura sensibilității feminine din sufletul lor (1971, 52—53). Frumusețea cîntecului de dragoste este o mărturie grăitoare : contribuția substanțială a bărbatului la înfrumusețarea lumii Erosului îl absolvă de unele slăbiciuni de caracter deconspirate în lirica de dragoste.

Scanned with OKEN Scanner

10. TIPOLOGIA DRAGOSTEI

TIPOLOGIA LUI STHENDAL

Sthendal, care s-a preocupat de problemele dragostei atît ca romancier, cît și ca psiholog și fin observator al moravurilor sociale, vorbește în eseul său despre iubire (*De l'amour*) despre patru tipuri de dragoste cristalizate în cultura franceză : 1. *dragostea-pasiune* (Heloisa și Abélard) ; 2. *dragostea-gust* (l'amour-goût) care domnea la Paris, în jurul anului 1760, fiind reflectată în romanele lui Crébillion, Ducclos, Marmontel, unde totul e colorat în roz și nu încape nimic dezagreabil ; 3 *dragostea-fizică ;* 4. *dragostea-vanitate* (l'amour de vanité), cînd obiectul dragostei este privit ca un accesoriu de lux.

După ce face această clasificare, autorul romanului „Roșu și negru" adaugă că, în definitiv, se poate vorbi chiar de opt sau zece feluri de dragoste *(De l'amour,* 31). În alte tipologii, se vorbește de *dragoste-prietenie,* de *dragoste-dominare, dragoste-admirație, dragoste-sacrificiu* etc.

DOUĂ MITURI ALE IUBIRII

Mai relevante sub aspect literar se dovedesc a fi, așa cum arată studiul lui Denis de Rougemont, două mari arhetipuri ale iubirii : 1. dragostea de tip tristanian, bazată pe o pasiune unică și absolută ; 2. dragostea întruchipată în mitul lui Don Juan,

Scanned with OKEN Scanner

caracterizată prin instabilitate, nevroză și fugă continuă de la un obiect erotic la altul. După părerea eseistului francez, cele două mituri sau modele ale iubirii se regăsesc în toate literaturile europene.

După cum a arătat cercetarea lui Eugen Simion asupra poeziei primilor reprezentanți ai literaturii erotice din țara noastră, în condițiile istorice, culturale și psihologice de la finele secolului al XVIII-lea și începutul secolului al XIX-lea, opoziția dintre cele două arhetipuri de dragoste se desființează prin întrepătrunderea lor, sau mai bine zis, prin coruperea lor reciprocă. „Conachi — scrie criticul — este un Don Juan care se ia drept Tristan". El este un seducător ce se preface în victimă, ipostază pe care am remarcat-o și la amorezul nostru folcloric. „Don Juan leapădă, la porțile Orientului, teribila lui insolență. Nu i-ar sluji la nimic. Pentru a cîștiga, el trebuie să se identifice cu un Tristan năpăstuit" *(Dimineața poeților,* 302).

Un gen de relativitate sau de „impuritate" tipologică este proprie și iubirilor prezente în lirica folclorică. Pentru a surprinde totuși anumite invariante caracterologice ale dragostei folclorice, cele două tipuri ale literaturilor occidentale sau clasificările grecilor antici, care distingeau șase feluri de iubire (*eunoia* — bunăvoința, *agapé* — afecțiune, *storgé* — tandrețe, *pothos* — dorință, *charis* — recunoștință, *mania* — pasiune), se dovedesc prea puțin operante.

DIHOTOMIILE LIRICII ROMÂNEȘTI

Folcloriștii noștri s-au folosit de opoziția *senzual/nonsenzual* (platonic) pentru a delimita două zone folclorice distincte în aria culturală românească. Se vorbește de o zonă nordică, incluzînd Transilvania și Moldova de Nord, și de o zonă sudică, încorporînd Oltenia, Muntenia și Moldova de Sud. „În lirica erotică de sud se constată cu ușurință existența cîntecelor cu vădită pecete senzuală" — scrie O. Bîrlea (Folclorul românesc, II, 263). Se remarcă predominanța în sud a cîntecelor ce exaltă plăcerea senzorială, prezența motivelor cu izbucniri senzuale precoce și dramatice etc. „În zona nordică — mai notează fol-

Scanned with OKEN Scanner

cloristul — senzualismul apare cu totul sporadic [...]. Cîntecele erotice de aici se mențin în atmosfera mai elevată a iubirii platonice, precumpănind dorul erotic sub toate ipostazele în care a fost închipuit" (*Op. cit.*, 264). Fără a pune la îndoială justețea și relevanța unei asemenea tipologii teritoriale, am ține să precizăm că opoziția *iubire senzuală — iubire platonică* nu se prezintă în folclorul românesc drept o polaritate ireconciliabilă. În lirica de dragoste, trupul și sufletul nu apar ca două realități opuse, așa cum a încercat să le despartă morala și filozofia creștină ; ele formează o realitate unică și indivizibilă, căreia i se poate spune „corp-suflet". Creștinismul a operat cu trei tipuri de dragoste (1. dragostea corporală ; 2. dragostea sentimentală sau a inimii ; 3. dragostea spirituală), exaltînd-o pe cea din urmă. Dragostea trupului a fost identificată cu „păcatul" și cu decăderea morală și spirituală. Numeroasele exemple citate în lucrarea noastră arată cu suficientă claritate că în concepția poporului, iubirea autentică, în toate manifestările ei firești, este pusă în afara păcatului și blagoslovită de toate instanțele cerului.

DRAGOSTEA ȘI DORUL

În lirica folclorică opoziția dintre dragostea celestă, acorporală și cea carnală, trupească apare mai puțin relevantă. Mai importantă, din toate punctele de vedere (psihologic, stilistic, compozițional etc.), e distincția dintre *dragoste* și *dor*, sentimentul dorului fiind mai puțin concret, căci nu conține în sine bogăția simțirilor generată de percepția senzorială imediată a obiectului erotic. Am greși însă afirmînd că dorul românesc ar fi un sentiment de pură substanță spirituală. Distanțarea de ființa iubită, component obligatoriu implicat în orice stare de dor, nu duce la devitalizarea și la slăbirea sentimentului, la „decorporalizarea" trăirilor și la transformarea lor în categorii de esență metafizică. Dorul ni se înfățișează în cîntecul liric drept o dragoste potențată de melancolia absenței și reverberată de distanța, reală sau imaginară, ce-l separă pe îndrăgostit

Scanned with OKEN Scanner

de ființa iubită. O dovadă în această privință sînt visele fetelor și flăcăilor, în care dorul ia forme chinuitoare și se manifestă în gesturi disperate : „Aoleo și vai de mine, / Ce-o să mă fac făr' de tine ! / Ziua văz, / Noaptea visez, / Pui mîna nu te găsesc. / Aseară, pe lîngă mine, / Trăsei plapăma mai bine : / Unde strîngeam plapăma / Credeam că ești dumneata ; / Unde strîngeam pernele / Credeam că-ți sînt țîțele ; / Sărutînd colțurile / Credeam că-ți sînt buzele“ (Teod., 351). Ni s-ar putea obiecta că poezia de mai sus e o variantă senzuală a sudului, unde regimul termic al sentimentelor atinge cotele cele mai înalte ; cîntecul aparține lui Petrea Crețul Șolcan, unul din rapsozii noștri cei mai temperamentali și mai puțin cenzurați în descrierea sentimentelor. Putem aduce însă multe exemple și din lirica din zona aflată la nord de Carpați ; nici aici trăirea erotică nu e neapărat de natură „platonică“ : „Beau-aș vin cu rujmalin / Și-aș dormi la mîndra-n sîn ; / Beau-aș vin și mintă creață / Și-aș dormi la mîndra-n brață“ (Mureș, LD, 166) ; „Sărută-mă, puișor, / Că de nu mă săruți, mor ! ; / Sărută-mă, puiuț drag, / Că de nu mă săruți, zac !“ (Bistrița-Năsăud, Reteganul, 23) ; „Haide, bade, haida, zău, / De-mi dă gură, că mi-e rău : / Haida, bade, haida, dragă, / De-mi dă gură că-s beteagă !“ (*F.Trans.*, IV, 227).

În folclorul românesc două tipuri ale iubirii — cea hipostaziată în figura mito-poetică a *Dorului* și dragostea demonică întruchipată în mitul *Zburătorului* — se dovedesc polare și antagonice. Fiecare din ele reprezintă sentimentul iubirii aflat în diferite stadii de îmblînzire și de culturalizare a instinctului biologic.

LA CURȚILE DORULUI

Conform textelor cîntecelor, îndrăgostiții găsesc la Curțile Dorului nu numai un refugiu, ci și răspunsuri la întrebările ce îi frămîntă ; tot aici are loc o anumită sublimare și alinare a sentimentelor exacerbate. *Dorul* se arată întotdeauna o gazdă primitoare și înțeleaptă. Pe cei ajunși în spațiul său culturalizat, un gen de mic paradis în mijlocul pădurii neumblate, el

Scanned with OKEN Scanner

îi ospătează nu cu „cruditățile din pădure", ci cu mîncăruri alese. Or, opoziția „crud" — „gătit", după cum arată studiile lui C. Lévy-Strauss, este esențială pentru gîndirea societăților arhaice și tradiționale, fiind o manifestare a unei dihotomii mai generale dintre natură și cultură, dintre haos și ordine : „Și dorul ne cheamă-n casă / Și ne pune după masă ; / Iar pe masă pune pită, / Lîngă pită carne friptă, / Lîngă carne două cane : / Una cu vin îndulcit, / Pentru omul cel scîrbit ; / Una cu vin chipărat, / Pentru omul supărat, / Nu mult bè și iacă-i bat" (Fried., 84). După cum reiese și din acest cîntec, dorul este un sentiment al echilibrului între tristețe și bucurie, între plăcere și mîhnire ; dulcele-amar al iubirii, reprezentat de cele două pahare de vin băute de îndrăgostit, e un amestec în care părțile componente se află întotdeauna într-un echilibru precar. *Dorul* mai ține și un fel de registru de evidență a iubirilor : „M-am aflat dat gîndului / La curțile dorului, / Unde-s porțile deschisă, / Mîndrele pe table scrisă" (Papadima, 114). Încălcarea prescripțiilor din „cartea dorului", comută chipul benefic al acestui personaj cu cel al *Zburătorului*.

MITUL ZBURĂTORULUI

Ființa aceasta mitologică din folclorul românesc este o ipostază a „balaurilor", adică a pericolelor ce stau în calea pelerinilor dragostei. Demon al Erosului neîmblînzit, el apare atunci cînd echilibrul instabil dintre dorință și reținere, dintre voință și instinct e încălcat de invazia inconștientului, dominat de pulsațiile biologice primare.

Cunoscut în popor și sub denumirile de *zmeu, lipitură, lipici, cesul rău, crasnic*, el este un strigoi, o fantomă ce vine nu din lumea oamenilor, unde viețuiește dragostea adevărată, dorul prefăcut în tristețe și în cîntec ; Zburătorul e un reprezentant al haosului și al morții, care numai în momentul scurtcircuitării voinței și intelectului, sub presiunea instinctelor erotice incontrolabile, poate fi luat drept ființa iubită și dorită ; ca și alți reprezentanți ai lumii de dincolo (moroii, strigoii, știmele, ielele etc.), Zburătorul pătrunde în hotarele cosmosului uman numai

Scanned with OKEN Scanner

dacă se formează o breșă, o despicătură în structura personalității. Ca orice demon, el preferă să se mascheze într-un chip uman. „Zburătorul — zice poporul — poate să apară ca un tînăr înalt și subțire“ (Bîrlea, 1976, 448). Deși împrumută înfățișarea ființei iubite, el rămîne un strigoi, căci tot ce-l caracterizează ține de „ne-viață“ și „ne-moarte“ (Cheie-Pantea, 24), stare în care ni se înfățișează și Hyperion din poemul lui Eminescu. Majoritatea atributelor lui nu sînt cele umane sau depășesc limitele calităților și defectelor specifice omului ; el este un zmeu, ce apare în „forma unui sul de foc lung, avînd cap de om“ ; acționează numai noaptea și intră în casă prin horn ; dezlănțuirile sale erotice țin de pură animalitate : mușcă, lasă vînătăi, chinuie, chiar omoară.

Moștenit din zestrea preistorică a indo-europenilor, Zburătorul are analogii cu demonii erotici ai multor popoare. *Aitvaras* din mitologia lituaniană sînt spirite zburătoare piriforme, care pătrund în casele celor stăpîniți de puternice impulsuri erotice. Spre deosebire de Zburătorii noștri (ne referim nu la varianta literaturizată a lui Heliade Rădulescu, ci la credințele populare), incubii mai păstrează și unele însușiri benefice : pot aduce la casa oamenilor, pe care îi vizitează, bani, lapte sau miere. De aceea, la popoarele slave, unde de asemenea este atestată credința în această figură mitică, pe lîngă denumirea de „zmeu de foc“ (în rusă : *Ognennyj zmej*) el mai este cunoscut și sub numele de „zmeu cu bani“ (în sîrba lujiciană : *Pjenjenžny Zmij*).

V. I. Propp e de părere că *incubii* și *sucubii* (denumirile sub care sînt cunoscuți demonii erotici masculini și cei feminini în Evul Mediu) ar reprezenta spiritele morților : „Două din principalele instincte, și anume — foamea și foamea sexuală — erau atribute ale morților, a căror existență devenea posibilă în virtutea obiectivizării sufletului ca făptură de sine stătătoare“ (1973, 315). Oamenii societăților arhaice erau predispuși să considere moartea ca o răpire cu intenții erotice de către cei veniți din împărăția morților. Locuitorii insulelor Noua Irlandă din arhipelagul Bismark credeau că spiritele morților rătăcesc printre cei vii. Ziua ei nu se văd, dar noaptea se înfățișează oamenilor vii sub formă de flăcări și scîntei. Sufletele bărbaților morți le urmăresc pe femei, în timp ce sufletele femeilor moarte se apropie de bărbați. Spiritele de dincolo încearcă să atragă femeile și bărbații în viață, pentru a avea cu ei raporturi sexuale. Cu moartea se asociază și vizitele nocturne ale Zburătorilor din credințele

Scanned with OKEN Scanner

românești. Poporul credea că femeia care a suportat agresivitatea erotică a *Lipiturii*, se îmbolnăvește și moare. Chiar și atunci cînd lucrul acesta nu se întîmplă, dragostea acelui spirit erotic nu poartă în ea germenele vieții, ci pe cel al morții : „Zburătorul chinuiește toată noaptea pe femeia sau fata care au lipitură, căci simte pe corp ca o mare greutate, mușcături, ciupeli, gîdilături. Femeia măritată naște copilul mort“ (G. Dem. Teodorescu, 445).

Boala Zburătorului, fiind o stare patologică legată de invazia forțelor răului în ființa fizică și psihică a omului, în conformitate cu principiile medicinei magice, era izgonită din corp prin puterea catartică a cuvîntului. Descîntecele de Zburător, cuprinse în colecțiile de folclor, nu diferă stilistic și compozițional de cele folosite împotriva bolilor de tot felul, care sînt exorcizate din organismul omului și trimise în lumea neființei și dezordinii : „Cum se sparge tîrgul, / Așa să se spargă faptul / Și lipitura, / Și zburătorul. / Cum se sparg oalele, / Așa să se spargă farmecele, / Și lipitura, / Și zburătorul. / Cum se răspîndesc răspîntiile, / Așa să se risipească vrajele, / Și lipitura, / Și zburătorul“ (Teod., 446).

Nu sînt lipsite de interes nici alte remedii populare recomandate împotriva Zburătorului. Astfel, se credea că persoana căreia i-a apărut în vis lipitura poate scăpa de vizitele acestuia dacă povestește visul său (Bîrlea, 1976, 450). După cum se vede, înțelepciunea populară a conținut *in nuce* doctrina și terapeutica psihanalizei moderne, ceea ce îndreptățește părerea că e posibilă și o abordare psihanalitică a mentalităților și manifestărilor folclorice. Materialele culturii populare, obiceiurile și ceremonialurile, descîntecele, basmele și cîntecele, ne arată că poporul a crezut sincer în forța creatoare și transformatoare a cuvîntului rostit sau scris. Orice coșmar, dacă este trecut prin filtrul limbii (adică al *Logosului*), devine o realitate asimilată critic și înstăpînită de om ; prin forța miraculoasă a verbului, informul, terifiantul și necunoscutul devin o „poveste“, tot așa cum printr-o „poveste cîntată“, sexualitatea e prefăcută în iubire și dor în lirica populară.

Se mai recomandă și un alt remediu magic împotriva Zburătorului : se poartă „baier de zmeu“ — un brîu de viță sălbatică care trebuie să stea 40 de zile la jugul de boi „frați dintr-o mamă“ (Bîrlea, 1976, 450). Să încercăm să deslușim tîlcul acestei indicații prin despuierea hermeneutică a fiecărui simbol. *Baierul de zmeu* nu poate fi altceva decît *brîul fecioarelor*, simbol

Scanned with OKEN Scanner

vestimentar al castității feminine, cercul magic în jurul corpului, apărînd integritatea trupească și morală a fetei înainte de căsătorie. Brîul avea un rol important în ceremonialele nupțiale la diferite popoare. La vechii romani, mireasa era încinsă cu un brîu de lînă la care se făcea un nod (așa-zisul *nod herculean*) și pe care mirele îl desfăcea în patul nupțial. În obiceiurile de nuntă românești, dezlegarea brîului a fost adesea înlocuită prin gestul ritual al dăruirii brîului : mirele primea din partea miresei un „brîuleț" țesut de ea (S. Fl. Marian, 1890, 261). Prin această substituire însă nu s-a pierdut semnificația ancestrală a brîului simbolic. Dezlegarea brîului nupțial sau înstrăinarea lui marcau decizia fetei de a accepta o nouă stare existențială și de a renunța la regimul de castitate. Cuvîntul românesc *a se dezbăra*, figurînd în dicționare printre vocabulele cu etimologie necunoscută, trebuie să fie înrudit cu *a se dezbăiera*, însemnînd inițial gestul respectiv cu întreaga sa gamă de valori morale și psihologice. Dacă în limba română verbul a evoluat spre sensul „a scăpa de la anumite opreliști externe sau interne", corespondentul său în rusă *rapojasat' sja* (marcînd prin structura internă același gest ritual) a căpătat o semnificație negativă „a-și da frîu liber", „a sfida normele morale". Brîul fecioarelor mai avea și semnificație unei puteri interioare de a rezista ispitelor trupești sau sufletești. *Brunhilda*, eroina eposului germanic *Cîntecul Nibelungilor*, era puternică și de neînvins, atunci cînd purta brîul ei ; cînd și-l scotea, ea devenea o simplă femeie cu toate slăbiciunile proprii sexului din care făcea parte.

Brîiele nupțiale, de regulă, aveau culoarea roșie, căreia i se atribuiau puteri apotropaice (apărarea împotriva deochiului, izgonirea duhurilor rele etc.). În rețeta magică împotriva Zburătorului, baierul, ce trebuie să-l poarte fecioara, este de *viță de vie*. De ce această înlocuire ? Probabil, avem aici o contaminare a motivului „brîului magic" cu motivul „frunzei de viță de vie" din simbolica și din iconografia creștină ; e frunza cu care Adam și Eva și-au acoperit goliciunea după ce gustaseră din pomul cunoașterii și al păcatului. Nu este exclus că la acest complex simbolic s-a mai adăugat și faptul că vița de vie figurează în folclorul românesc ca plantă înzestrată cu puteri sacrale. Pentru a mări încărcătura de sacru a viței de vie, patronată întotdeauna de zei și sfinți, se recomandă ținerea ei prealabilă la jugul a doi boi gemeni. *Jugul* reprezintă un simbol al renunțării și stăpînirii de sine, căci rădăcina lui indo-europeană *yug* a dat denumirea

Scanned with OKEN Scanner

celebrei doctrine de autoperfecționare și autodisciplinare : *yoga*. Iar *boul*, în folclorul românesc, e un animal sfînt „plăcut lui Dumnezeu" (*Tipologia Hasdeu*, 39). Natura solară și benefică a acestui animal apare destul de clar în colindele de iarnă, în obiceiul plugușorului și în multe alte practici magice. Capete de boi erau atîrnate pe cumpenele de la fîntîni, pentru a le feri de duhuri rele (Ciaușanu, 346). Spre a îndepărta bolile epidemice de sat, pînă în secolul al XIX-lea, se înjugau la plug doi boi gemeni pentru a trage o brazdă în jurul satului, avînd semnificația unui cerc magic (Candrea, 1944, 233). Perechea de boi se leagă de o străveche credință indo-europeană în puterea miraculoasă a gemenilor, reflectată în mitul *Dioscurilor* la greci sau *Așvinilor* la vechii indieni, zei frați, întruchipînd polaritățile lumii ; gemenii mitici patronau crugul zilelor și nopților, fecunditatea și sănătatea oamenilor, se implicau în riturile de nuntă etc. Așadar, împotriva Zburătorului erau mobilizate toate forțele vieții, luminii și rațiunii. Mitul *Lipiturii*, deși nu este direct implicat în corpul poeziei lirice propriu-zise, nu putea fi omis într-o discuție despre concepția populară asupra Erosului și asupra pericolelor ce stau în calea unei evoluții armonioase a dragostei.

TIPOLOGIA DRAGOSTEI, ÎN AFARA CADRULUI MITIC

În centrul preocupării liricii populare se află dragostea puternic umanizată, reunind într-o singură trăire chemările trupului și ale sufletului. Dar această dragoste pămînteană, în care se răsfrîng și razele cerului, nu este lipsită de tensiuni, ambiguități, paradoxuri, de conflicte dramatice chiar.

Unul din adevărurile paradoxale despre dragoste e acela că nu există două iubiri identice și totuși toate dragostele seamănă între ele : „Că dragostile sînt multe, / Și mai mari și mai mărunte ; / Ori de care te-ai ține, / Tot îți rupe inima" (*Antol.*, 106). Cea mai răspîndită tipologie a dragostei de care ne vorbește lirica populară se întemeiază pe intensitatea sentimentului, pe vîrsta subiectului sau obiectului erotic și pe starea civilă a partenerului. O atenție deosebită este acordată „dragostelor tinerele", adică primei iubiri ce marchează psihicul omului pen-

Scanned with OKEN Scanner

tru toată viața. Ambii îndrăgostiți, flăcăul și fata, sînt de acord că dulceața acestei iubiri întrece pe cea a fructelor și a tuturor zaharicalelor pămîntului : „Dar dragostea de copilă / E ca floarea din grădină, / Ca mierea de la stupină : / Mănînci cu lingura plină / Și-ți pare că e puțină“ (Tocil., II, 393) ; „Nici o poamă nu-i dulcie / Ca strugurașul de vie / Și ca bărbatul dintîie“ (JB, 110).

REGISTRELE ȘI CODURILE DRAGOSTEI

Comparația cu senzațiile gustative e, prezentă aproape în toate tipologiile iubirii din cîntecul folcloric. Codul alimentar, dezarmant în concretețea sa, se prezintă în lirica populară ca modalitate eficientă de a „împămînteni“ dragostea, de a o ține în frîul unor trăiri realiste, fiind vorba de un sentiment atît de dificil în modelare și în exprimare, predestinat parcă fugii spre oniric și metafizic. *Ars amandi* se înrudește cu arta culinară, căci în textele cîntecelor vom găsi inventarul bucatelor din meniul strămoșilor-gurmanzi, asociate de ei, sentimentelor de satisfacție și bucurie erotică : „Dragostea de fată mare, / Ca scrumu de pe căldare. / Dragostea de fată mică, / Ca carnea de pătrunică. / Dragostea de holteraș, / Ca carnea de iepuraș. / Dragostea de văduvoi / Ca carnea de iepuroi“ (Viciu, 77) ; „Dragostea de fată mare / Ca cireșele amare. / Da-i mai dulce la fetiță / Cînd se-nvață-a da guriță. / Dragostea de vădană, / Ca mierea de la albină“ (Fried., 14) ; „Dragostea de văduvioară, / Ca mîncarea dulcișoară ; / Dragostea de nevestică, / Ca o prună pîrguită“ (FOM, III, 262) ; „Dragostea de copiliță / Ca zama de prepeliță“ (Marian, 87).

Pentru un reprezentant al psihologiei abisale, acest paralelism între codurile senzațiilor gustative și tipurile iubirilor ar fi un teren propice pentru a apropia cele două mari instincte umane : foamea și sexualitatea. Vom omite considerațiile psihologice și biologice, pentru a ne concentra asupra determinațiilor culturale. Codul alimentar are o veche biografie în descrierea sentimentelor și faptelor umane. Să nu uităm că primul act al dragostei umane înfăptuit în grădina Paradisului biblic a fost

Scanned with OKEN Scanner

incifrat în actul simbolic al consumării în comun a mărului cunoașterii și păcatului. Dragostea e o apropiere și o comuniune fizică și spirituală între două ființe. Toate actele rituale de comuniune, de pătrundere și de inițiere într-o societate secretă sau grup închis conțineau și agapa comună, împărțirea și consumarea laolaltă a pîinii și a altor alimente sacrale. Cum fructul dragostei se gustă numai în doi, deliciile iubirii sînt comparate cu plăcerile gastronomice, iar îmbierea la mîncare devine în poezia dragostei o stratagemă și o formă de ademenire erotică : „Mîndrele care-s mărețe / Nu mă țin cu corobețe, / Făr' se țin cu buze moi / Și cu pere din altoi" (LD, 336) ; „Foaie verde, lin pelin, / Ai, mîndro, să ne cinstim : / Eu cu mere și cu vin / Și tu cu țîța din sîn" (LD, 339) ; „Vin la țața, băiețel, / Vino, vino să mîncăm / Ciulama de pui de curcă / Acrită cu aguridă" (FOM, V, 438).

Scara de valori instituită în sistemul codului alimentar și al senzațiilor gustative este, de regulă, cuprinsă între polii dulcelui și amarului. Dulcele-amar al dragostei, atît de cultivat în întreaga literatură universală, este un motiv de descendență folclorică. Iată-l într-o formulare cît se poate de limpede și categorică : „Și iubitul are-un dar, / Că-i și dulce și amar, / Întîi îți pare zahar / Și apoi pelin amar" (Fried., 18). Epitetele *amar* sau *acru*, într-un anume fel sinonime pentru poezia populară, pot fi aplicate oricărei iubiri, dar amărăciunea amestecată cu gustul acrișor al fructului necopt se potrivește în chip deosebit primei iubiri, generatoare de bucurii facile, dar și de suferințe fără fond : „Foaie verde cruciuliță, / Dragostea de copiliță / Ca zeama de chisăliță : / Cine-nghite tot sughiță" (Teod., 388).

Iubirea neîmpărtășită, cea fără de speranță, sau dragostea cu multe și neprevăzute complicații și suferințe au gustul de amar absolut al *pelinului*, plantă sinonimă în folclorul românesc cu amărăciunea vieții în general, dar mai ales cu cea a dragostei : „Pelin beau, pelin mănînc, / Seara pe pelin mă culc ! / Dimineața cînd mă scol, / Cu pelin verde mă spăl. / Foaie verde mărăcine, / Și-aoleo, frate peline, / Amărîtă-i frunza-n tine, / Ca și inimioara-n mine" (FOM, IV, 724).

O gamă vastă de aprecieri asupra felurilor de iubire îi oferă cîntărețului popular și limbajul floral. Relevante pentru caracterizarea diferitelor tipuri ale dragostei sînt, așa cum am mai arătat în alte capitole, paralelismele și opozițiile ce se stabilesc între vîrstele fetelor și fazele de înflorire (*boboc-floare, garofiță-garoafă, rujuliță-rujă* etc.), dar mai cu seamă prezența sau

Scanned with OKEN Scanner

absența parfumului. Plinătatea și bucuria trăirii erotice sînt redate prin intensitatea mirosului ce îmbată simțurile amorezului : „Dragostea de fată mare / Ca garoafa din răvare : / Cînd bate vîntul subțire, / Atunci mă scoate din fire ; / Dragostea de nevăstuță / Ca floarea din grădiniță : / Cînd bate vîntul de jos, / Umple casa de miros“ (JB, 220).

„VĂDUVIȚĂ DRAGĂ, TÎNĂRĂ ȘI FRAGĂ...“

Tipologizările și clasificările de tot felul sînt proprii în special discursului masculin ; bărbatul se crede întotdeauna mare expert în dragoste. El compară mereu avantajele și dezavantajele dragostei pentru o fată, cu cele ale unei iubiri cu o femeie măritată sau una văduvă. Unii exegeți ai folclorului sau oameni de cultură români au găsit cu cale să afirme că preferințele amorezului nostru folcloric se îndreaptă cu predilecție spre „văduvioara tinerică“. Este cunoscută aserțiunea lui G. Călinescu, care, comparînd cei doi poli ai poeziei românești — Eminescu și folclorul, scria : «Eminescu privește femeia, ca și poporul, în suavitatea ei terestră ; tipul predilect fiind „văduvioara tinerică“, bună de strîns în brațe» (*Ist. lit. române*, 976). Textele cîntecelor românești oferă multe exemple menite să confirme o anumită focalizare a interesului asupra chipului nevestei iubărețe sau a văduvioarei cu multe disponibilități afective, însă fără a ne da dreptul de a vorbi despre această temă ca fixație erotică în spațiul nostru cultural.

Sprintena și apetisanta văduvioară, mai ales cînd practică îndeletnicirea de crîșmăriță, se bucură de o anumită atenție a donjuanilor din folclor : „Foicică de lăptucă, / La cîrciuma de pe luncă / Vinu-i bun, ocaua mare, / Beau voinicii de-ncercare : / Pivnicioara-i mititică, / Crîșmărița frumușică“ (Teod., 380). Tema însă poate fi tratată și fără o anumită notă de voioșie zburdalnică și fără zîmbetul plin de subînțelesuri. Amorezul satului poate deveni un admirator și consolator sincer al femeii rămase văduvă în floarea vîrstei, așa cum ne spune cîntecul *Văduviță grasă* din „Spitalul Amorului“ al lui Anton Pann, reprodus și în colecția lui G. Dem. Teodorescu : „Văduviță grasă, / Tînără

rămasă, / Rumenă frumoasă, / La ochi mîngîioasă ; / Văduviță dragă, / Tînără și fragă, / Dragă copiliță / Ca o garofiță, / Nu umbla cernită / Și neprimenită, / Jalnică, -ntristată / Și nepieptănată. / Scoal' de dimineață, / Spală-te pe față / Și mi te gătește, / Păru-ți netezește. / Ah, și vino, zînă, / Dă cu mine mînă, / Să trăim viață / Plină de dulceață. / Nu fi amărîtă, / Că nu ești urîtă, / Ci ești încă fragă / Și mie-mi ești dragă" (Teod., 365). Chiar dacă această poezie poartă anumite accente livrești, ea a fost zămislită de poet în creuzetul și în atmosfera liricii populare și are note de sinceritate afectivă specifică creațiilor folclorice.

Uneori, bărbatul își exprimă în modul cel mai dezinvolt preferințele pentru femeile măritate sau pentru văduve, motivîndu-și alegerea prin priceperea lor în tainele amorului : „Tot mai bună-i a bătrînă, / Te culcă seara pe mînă, / Îți face ciorapi de lînă" (FOM, IV, 377) ; „Cît oi fi ș-oi trăi, / Fată mare n-oi iubi . . . ; / Oi iubi o nevestea / Că știe ce-i dragostea" (FOM, III, 154). Dragostele pentru neveste au și unele inconveniente evidente. În afara pericolului de a cădea pe mîna soțului gelos, cîntecul popular mai invocă și „suprasolicitările" sentimentale la care este supus cel ce aține calea femeilor măritate : „Foicică trei zambile, / Pînă iubeam la copile / Mă țineam voinic din fire. / De cînd iubesc la neveste, / Ia vezi firea cum îmi este : / Mustăciora-mi se lungește, / Fața-mi se îngălbenește, / Păru-n cap mi se albește" (Teod., 377).

DILEMELE DRAGOSTEI

O postură a amorezului, des întîlnită în cîntec, este cea a indeciziei pe care drum să apuce în alegerea dragostei, avînd în fața sa numai situații dilematice ; toate dragostele sînt bune și rele, dulci și amare : „Dragostea cea de nevastă, / Ca garoafa din fereastră. / Da' dragostea de copilă, / Ca și ruja din grădină" (Fried., 14) ; „Dragostele cele mari / Stau în drum ca doi tîlhari. / Dragostele cele mici / Stau în drum ca doi voinici" (Sevastos, 1888, 45).

Frămîntările izvorîte din nehotărîrea în alegera partenerului sînt proprii și sufletului feminin. Unele oscilații sînt gene-

Scanned with OKEN Scanner

rate, ca să zicem așa, de cauze obiective. Ele discută, de pildă, dificila problemă a opțiunii pentru un iubit din satul lor sau din alt sat : „Bădița din satul meu, / Ca pita care-o fac eu : / Cînd o fac mă obosesc, / Cînd o mînc mă îndulcesc ; / Bădița din altu sat, / Ca pita de cumpărat : / Cînd o cumpăr mă îmbucur, / Cînd o mînc nu mă mai satur“ (FP, I, 90). Alte ezitări sînt de natură subiectivă, ele provenind din disponibilități largi ale sufletului și din polivalența erotică de care dau dovadă și unele reprezentante feminine ce bat la porțile dorului : „Cînd aud gura lui Ghiță, / Lapăd apa din vedriță / Și cobor la fîntîniță / Și dau gurița lu Ghiță ; / Cînd aud gura lui Ion, / Lapăd apa din ulcior / Și dau fuga la izvor“ (*Antol.*, 93). Dilemele dragostei polivalente de tip feminin nu se rezolvă cu una cu două nici atunci cînd bărbatul îndrăgostit, după obiceiul pămîntului, pune piciorul în prag și cere clarificarea situației : ori eu, ori altul ! Răspunsul femeii cu o oarecare experiență de viață este, și în acest caz, evaziv și diplomatic : „Spune, afurisîtă, spune, / De cin' ț-î drag în lume, / De mine sau de bărbat ? / — Eu spui, bade, adevărat, / Căci de bărbat mi-i drag, / Căci cu el m-am cununat. / Și de tine-mi pare bine, / Căci te văd pe lîngă mine. / De m-ar ști fereasta spune, / La multe m-ar da la lume. / Da fereasta-i tare mută, / Nu știe cin' mă sărută“ (*Antol.*, 96).

Avem, așadar, în lirica românească de dragoste cîntece din care răzbate fiorul dragostei tristaniene, unică și fatală, dar și versuri rezumînd parcă unele scene și întîmplări din romanele picarești. Prin varietatea temelor abordate, cîntecul liric ne arată că cea mai complicată tipologie a iubirii nu poate cuprinde decît diversitatea reală de manifestare a acestui sentiment, vechi ca și cîntecul care-l însoțește, inedit și paradoxal pentru fiecare ins care îl trăiește.

Scanned with OKEN Scanner

11. INIMA ÎNDRĂGOSTIȚILOR

Dacă nu ar fi secundată de ochi și de ficat, care preiau asupra lor o parte din suferințele și chinurile dragostei, *inima* ar reprezenta singurul organ și sediul intern al iubirii. Nu există nici cel mai mic impuls erotic, nici o tresărire interioară provocată de sentimentul iubirii pe care poezia lirică populară să nu caute să le transpună într-un registru fizic, implicînd mai ales inima, transformată astfel într-o adevărată cutie de rezonanță a dorului : „Cînd îmi vine dor de tine, / Plînge inimioara-n mine“ (*Antol.*, 36) ; „— Maică, la inima mea, / Ce s-a pus nu se mai ia : / Că s-a pus o boală grea, / Dorul și cu dragostea“ (*Antol.*, 101) ; „Mai sărută-mă o dată / Să mă lași mai mîngîiată, / Că rămîne supărată / Inima mea cea stricată“ (Eminescu, 158).

SUFLETUL ÎNDRĂGOSTITULUI

Sufletul imaterial, abstract și atît de greu de localizat în corpul omului, e un concept mai puțin operant în discursul erotic, iar atunci cînd acest cuvînt apare în vers el este, de fapt, un sinonim absolut al inimii : „— Mîndră, mîndruleana mea, / Nu mă jeli cu iia, / Jelește cu inima, / Nu mă jeli cu portul, / Jelește cu sufletul !“ (Eminescu, 78) ; „Du-te, dor, cu urîtu, / Nu-mi mai strica sufletu ; / Du-te, dor, cu Tîrnava, / Nu-mi mai strica inima“ (*Antol.*, 23).

Scanned with OKEN Scanner

Știm că *inima* provine de la latinescul *anima*, care însemna „suflare, suflet", adică sediul forțelor vitale din ființa omului, centrul vieții afective și spirituale. „*Anima*, suflet, suflare — precizează lingviștii — păstrat în limbile romanice occidentale cu acest sens, capătă în românește un sens concret, *inimă*, dezvoltat pe cît se pare, din valoarea figurată *curaj*, atestat și în românește" (*Istoria limbii române*, II, 1969, 116). În pofida unei concurențe cu *sufletul*, provenit și el din latinescul *sufflare*, prin intermediul unui presupus *sufflitus*, dar semantic influențat de slavonescul *duh* care rezuma o semnificație de obîrșie creștină, abstractă și transcendentală, inima a păstrat străvechiul simbolism de centru vital al activității fizice și afective. În orice caz, în limba română actuală inima și sufletul sînt foarte des confundate : *mă doare sufletul — mă doare inima, vai de sufletul lui — vai de inima lui* etc. Din cele două sinonime, inima apare mult mai bogată în semnificații, fiindcă, spre deosebire de suflet, cuprinde întreaga ființă a omului. Ea este o sinecdocă pentru întreaga persoană umană, dar și o metaforă ce ține loc pentru multe organe și funcții vitale. În limbajul popular are și sensul de „stomac" (cf. expresia *pe inima goală* — „pe nemîncate" ; în alte stiluri ale limbii ea poate denumi metonimic pieptul : „El strînse pe Maria la inima lui", Eminescu) sau de creier, adică de conștiință (*a fi cu inima împăcată*).

În textele cîntecelor lirice, inima are multiple semnificații, dar mai relevantă este funcția ei de organ al iubirii. Inima este un seismograf ce reacționează la toate modificările ambianței erotice, un vas prețios în care se păstrează și se decantează iubirile, un cuptor unde dorurile capătă culoarea incandescenței sau pîlpîie cu flacăra albastră a melancoliei : „Pentr-un pui ce l-am iubit / L-am iubit un an și-o vară, / Inima-mi sloboade pară" (Eminescu, 138) ; „Doru neichii, un' să pune, / Face inima cărbune ; / Și doru unde se lasă, / Face inima albastră" (*Antol.*, -1) ; „De trei luni în miază-vară, / Arde-mi inimioara-n pară" (FA, 315) ; „Cîte focuri ard pe lume, / Niciunul nu arde bine / Cum arde inima-n mine ; / Focul arde și se stinge, / Inima-n mine s-aprinde" (FA, 326).

Dacă în vechea filozofie chineză dubla natură a inimii era marcată prin apartenența ei atît la stihia pirică, masculină, cît și la elementul htonian, feminin (Chevalier, 264), în lirica românească această dualitate e înlocuită prin polaritatea *foc* —

Scanned with OKEN Scanner

apă ; focul este asociat dragostei, iar apa urîtului și lacrimilor : „Doamne, la inima mea / Este-un rîu ș-o fîntînea . . . ; / Doamne, la inima mea, / Este-un dor ș-o boală grea. / Că dorul unde se pune, / Face inima cărbune“ (*Antol.*, 18).

SUFERINȚELE INIMII

Ca metonimie a întregii ființe umane, inima suportă toate chinurile corporale și sufletești, specifice „Erosului bolnav“. În cord se poate localiza o durere surdă și nediferențiată a dorului neîmplinit : „De dor nimenea nu moare, / Numai inimuța-l doare ; / Și pe mine m-o durut, / La vara care-a trecut, / C-am dus dor de badea mult“ (*Antol.*, 34). Toate ofurile și suspinele îndrăgostitului, pentru a fi cît mai convingătoare, trebuie să provină direct de la inimă : „Foaie albă din grădină, / Inima-mi de dor suspină“ (FA, 307) ; „— Doamne, cum m-aș alina, / Inima de n-ar ofta ; / Doamne, cum m-aș hodini, / Inima de n-ar mai fi“ (*Atol.*, 23) ; „Inimioară cu dor greu, / Te pot crede numai eu, / Căci te-aud oftînd mereu. / Zi și noapte tot oftezi, / Dar de cin' ți-e dor nu-l vezi“ (FA, 319). Printre exteriorizările emotive, extrem de eficiente și la care recurge frecvent inima îndrăgostitului, figurează lacrimile, lichid ce se revarsă din cupa prea plină a dragostei : „De n-ar plînge inima, / Ochii nici c-ar lăcrăma“ (Tocil., II, 249) ; „— Ce ți-i, inimă, de plîngi, / De nu beai și de nu mînci ?“ (*Antol.*, 26) ; „Frunzî verdi trii călini, /Plîngi inimoara-n mini / Ca copchilu di trii zîli ; / Și tot plîngi și tî-ntoarci / Ca on pui într-o găoaci / Și plîngi cu lunili / Dî-ni răpune zîlili“ (Canianu, 145).

Asociată preponderent energiei calorice și stihiei ignee, inima arzîndă în focul continuu al dragostei pare a fi supusă pericolului de a se preface în cărbune și scrum, dacă nu sosește la timp alinarea mult dorită : „Căci dorul unde se pune, / Face inima tăciune“ (*Tocil.*, II, 264) ; „Că doru unde se pune, / Face inima cărbune ; / Și jalea unde se lasă, / Rămîne inima arsă“ (*Antol.*, 18). Cum existența îndrăgostitului este o permanentă expunere la foc, elementul piric se poate transforma dintr-un instrument de tortură sentimentală în energie folosită în scopuri practice ; fetei îndrăgostite îi trece prin minte că inima

Scanned with OKEN Scanner

ei poate fi transformată într-un cuptor de copt pîine, pe care s-o trimită în dar flăcăului iubit : „A plecat neica la țară /Și nu mi-a spus de aseară / Ca să-i fac o azimioară, / S-o dospesc la țîțișoară / Și s-o coc la inimioară“ (Teod., 336).

În absența martorilor și confesorilor, îndrăgostiții poartă adesea un dialog obiectivant cu inima lor, pe cele mai diverse probleme ale dragostei. Întrucît inima capătă un anumit statut de independență față de restul ființei, dialogurile cu ea devin o modalitate stilistică menită să dramatizeze starea de dor, iar pe de altă parte să sublinieze sinceritatea sentimentelor ; tot ce vine din inimă poartă pecetea autenticității, fiind în afara cenzurii voinței și-a intelectului, capabile să mascheze adevăratele intenții și să frîneze pornirile sincere ale individului : „Inimioară, inimioară, / Ce stai tristă și amară ? / Inimioară, ce te bați / De coaste și de ficați ? / Inimioară, stai pe loc, / Că-ți pui lacăt la mijloc. / — Să-mi pui lacăte și-o mie, / Inima face ce știe !“ (Tocil., II, 119) ; „Săracă inima-ntreagă, / Dorul te-o făcut beteagă . . . ; / Inimă supărăcioasă, / Ce ți-aș da să fii voioasă ? / — De mi-ai da bunul lumii, / Cum ți-am fost, nu ți-oi mai fi“ (FA, 298) ; „Mult mă-ntreabă inima, / Doru mi-i de cineva ? / Eu i-am spus inimii mele, / Căci mi-i tare dor și jele, / De tinerețele mele“ (*Antol.*, 20).

Supusă la atîtea încercări grele, inima ar fi trebuit să fie un organ călit și rezistent la toate loviturile soartei. Ea se dovedește însă extrem de fragilă, căci una-două se poate rupe sau sfărîma în bucăți : „Bade struțișor de rouă, / Tu mi-ai rupt inima-n două ; / Tu mi-ai rupt-o, tu mi-o leagă / Cu fir de mătase neagră“ (Densusianu, FA, 25). Se mai poate adăuga că inima îndrăgostiților este un organ detașabil, ce poate fi luat din piept și dăruit ființei iubite ca zălog de dragoste : „Că mă ține badea bine, / Inima lui e la mine, / Ș-a mea o poartă cu sine“ (FA, 317).

După cum ne arată cele două inimi-cupe, îmbinate între ele în cele mai diferite feluri, de pe mesajele de dragoste sau inimile scrijelite pe scoarța copacilor, care dau atîta bătaie de cap pădurarilor și silvicultorilor lumii, inima bărbatului și inima femeii se aseamănă între ele ca doi frați gemeni. Cîntecul de dragoste le prezintă egal de sensibile și de fragile. Dacă îi dăm crezare lui René Guenon, inima reprezintă un simbol pur feminin. În iconografia și simbolistica diferitelor popoare, ea este figurată fie printr-o cupă, fie printr-un triunghi răs-

turnat cu vîrful în jos, ambele semne întruchipînd un principiu feminin, pasiv, deschis tuturor influențelor venite din exterior (*apud* Chevalier, 266). Inimile îndrăgostiților, asemănîndu-se între ele și înlocuindu-se una cu cealaltă, constituie un argument în plus pentru ca discursul liric din folclorul românesc să fie pus sub semnul feminității.

DRAGOSTEA ȘI FICATUL

Inima ar fi făcut, probabil, mai greu față suferințelor și necazurilor dragostei, dacă o parte din ele nu ar fi transferate *ficatului*. Acesta „descongestionează" inima mai ales de trăiri colorate în verde-galbenul geloziei și în negrul supărării sau urii : „Femeia cu doi bărbați, / Ia-mi cuțitul din ficați, / Nu-l lăsa să rugínească, / Ficații să putrezească" (Teod., 356) ; „Te iubii de copilaș / Ș-acu te duci și mă lași / Pe brațe la doi vrăjmași, / Mă atacă la ficați, / Mă atacă și-oi să mor, / Pentru-al dumitale dor" (*Antol.*, 110).

Cele mai vechi doctrine anatomice și psihologice localizau sufletul în cord sau în ficat. În conformitate cu reprezentările de tip popular, însuși Platon considera ficatul drept sediu al motivațiilor primare (*epithimia*). O concepție asemănătoare o dezvoltă și celebrul medic roman Galen, după care sufletul este un gen de fluid (*pneuma*) circulînd între creier, inimă și ficat, acesta din urmă fiind sediul emoțiilor și instinctelor (cf. Bălăceanu-Stolnici, 40).

Credința în participarea activă a ficatului la viața emotivă a oamenilor și-a găsit reflectarea în diferite limbi, în care cuvîntul *ficat* intră în componența unor expresii ce se referă la stări afective. În limba populației *anuak* din Sudan, cuvîntul *kwini* poate fi folosit în expresii de tipul : *el are kwini* „este bun", *kwini lui e bun* „are suflet nobil", *are kwini mărunt* „se enervează ușor", *kwimi lui e ars* „este furios", *kwini lui este dulce* „este fericit" etc. (cf. E. Nida, 59). În Noua Caledonie, ca și în întregul spațiu melanesian, ficatul este simbolul persoanei umane, căci în riturile de sacrificiu el reprezenta, metonimic, ființa sacrificată. Considerat generator al

furiei, ficatul era la unele popoare simbol al virtuților războinice. În vechea Chină, ficatul inamicului ucis era consumat de către învingător, pentru a-i prelua astfel curajul și forța de luptă (Chevalier, 452).

Urmele unor credințe despre ficat ca sediu al emoțiilor negative ni le dezvăluie și idiomatica limbii române : întîlnim astfel expresii de tipul *a-l roade, a seca pe cineva al ficați* (se spune despre cineva care se necăjește, se frămîntă din cauza unui lucru) : „O rodea la ficați călcarea poruncii tatălui lor" (Ispirescu, L., 51) ; *a-i îngeța cuiva ficatul* (a se înspăimînta tare) : „Un glas de cucuvaie și de luare în rîs îi îngheță ficații" (G. Galaction, O., I, 54).

VINA ȘI SUFERINȚELE OCHILOR

Dacă ficatul suferă de bolile dragostei fără a avea un amestec real în ivirea acestui sentiment năbădăios, *ochii,* un alt organ al suferinței erotice, își merită pe deplin pedeapsa ; ei au fost vinovați că au văzut ceea ce nu trebuia sau nu merita să vadă ; mustrarea adresată lor e îndreptățită : „Ochii mei dă plîns topiți, / Închideți-vă-ți și muriți / Dac-ați fost nenorociți / Ce-ați văzut să tot iubiți" (*Antol.*, 108).

În țesătura discursului erotic, ochii, ca și inima, devin o instanță de sine stătătoare, aflată în contradicție cu laturile mai puțin credule ale personalității omului. De aceea, ele suferă împreună , iar lacrimile vărsate sînt, de fapt, cele ale inimii : „Saracă inima arsă, / Varsă lacrimile, varsă" (Eminescu, 40). Plînsul este considerat în poezia populară nu doar manifestarea unei anumite stări psihice sau o modalitate catartică, ci o pedeapsă, un gen de autoflagelare. În vremurile de demult, cazna cea mai cumplită aplicată oamenilor era orbirea, de unde în mai multe limbi s-a păstrat expresia *a scoate ochii cuiva* (lat. *effodere oculus,* fr. *crever les yeux,* rus. *vykalyvat' glaza*). Psihanaliza consideră orbirea o pedeapsă echivalentă cu castrarea. Se aduce în acest sens exemplul lui *Oedip* sau al mitologicului *Tiresias* ; orbirea primului dintre ei constituie o ispășire a păcatului incestului, iar cel de al doilea a fost orbit de zeița *Athena*

Scanned with OKEN Scanner

pentru simplul fapt că a văzut-o la scăldătoare. Îndrăgostiții nefericiți nu recurg la măsura drastică a scoaterii ochilor, ca pedeapsă pentru păcatul amăgirii ; ei însă îi angajează într-un maraton al plînsului, ce duce la totala epuizare a vederii: „Plîngeți, ochi, și faceți baltă, / C-ați avut un bine-odată ; / Plîngeți, ochi, și faceți tău, / După timpul ce-l avui eu ; / Plîngeți, ochi, și vă topiți, / Dacă n-ați fost fericiți / Ce iubiți să împliniți“ (*Antol.*, 108).

Concentrarea suferinței într-un singur organ are efectul unei focalizări artistice de mare eficiență în strategia persuasiunii, finalitate extrem de importantă a discursului erotic.

12. SEMNELE DE DRAGOSTE

COMPORTAMENTUL ÎNDRĂGOSTIȚILOR

Sîntem convinși că, parcurgînd capitolele de pînă acum, cititorul a putut observa că am vorbit despre dragoste atît ca sentiment, cît și ca model comportamental. Normele ce reglementează viața îndrăgostiților sînt tot atît de imperative ca și regulile ce ordonează alte sectoare ale vieții tradiționale. Relațiile amoroase, indiferent în ce stadiu s-ar afla ele, implică existența unor forme de comportament strict reglementate; romanțul de dragoste devine aproape un ritual folcloric. Tot ce spun și fac îndrăgostiții este însă de o redundanță dezarmantă, căci toate cuvintele, gesturile și acțiunile lor se pot rezuma într-o singură expresie: „te iubesc!".

REDUNDANȚA MESAJULUI AMOROS

După R. Barthes, unitatea *je-t'-aime* nu e decît un performativ, adică înseamnă o declarație-promisiune și nu o relatare despre un fapt, precum fraza *Afară plouă* (1977, 12). Dar afirmația prin care îndrăgostitul nu comunică altceva decît faptul că-și asumă rolul de îndrăgostit, impunînd în același timp un rol similar partenerului de comunicare, trebuie repetată atît de des, încît, pe lîngă nenumăratele variante lingvistice ale lui „te iubesc" (doi specialiști francezi enumeră 80 de feluri în care se

poate spune *je t'aime*; cf. *Rhéthoriques*, 162—171), omenirea a născocit un limbaj aparte, semnele căruia au aproape unul și același înțeles. Bogăția sinonimelor, mai cu seamă a celor neverbale, a lui „te iubesc" întrece posibilitățile de exprimare pentru oricare alt concept. Grija de a avea la îndemînă un arsenal cît mai variat de modalități de a spune ființei iubite mereu același lucru, dar în chip diferit, e atît de mare, încît limbajul dragostei aproape nu cunoaște „arhaisme", adică semne și semnale de iubire ieșite din uz. Formele străvechi de exprimare a iubirii continuă să funcționeze și în codul erotic actual, suferind doar ușoare modificări de formă și mici alunecări de sens. În acest limbaj se pare că nu există alte părți de vorbire în afara *verbului*, exprimat la un singur mod — cel afirmativ-categoric și în forma unei diateze — a celei reflexiv-reciproce. Cînd îndrăgostitul zice *te iubesc*, de fiecare dată asta înseamnă că și „tu mă iubești/sau trebuie să mă iubești pe mine".

GESTURILE DE DRAGOSTE

Verbul magic și atoatecuprinzător al dragostei poate fi exprimat și prin variate mijloace neverbale: gesturi, priviri, mișcări, acțiuni, schimburi de obiecte etc.

Limbajul gestual, aparent mai simplu decît vorbirea, are o vocație mai pronunțată spre universalitate. Dar, ca element al unui subsistem al culturii naționale, semnul neverbal capătă anumite particularități atît la nivelul semnificantului (formei de exprimare), precum și în ceea ce privește semnificatul, adică înțelesul concret ce i se atribuie în comunicare. Se știe, spre exemplu, că modul în care un bulgar îl exprimă pe „da" sau „nu", prin mișcările corespunzătoare ale capului, îl pune la încurcătură pe român, căci în limbajul său gestual aceleași clătinări din cap au semnificații opuse. În limbajul erotic al unor popoare există gesturi ce par absurde și chiar dizgrațioase din punctul de vedere al reprezentantului unei alte culturi. Astfel, în Bretania, cînd un flăcău și o fată vor să-și arate dragostea, ei își scuipă unul altuia în gură (Sébilot, *Coutumes populaires de la Haute-Bretagne*, 105, *apud* L. Șăineanu, 646).

Sărutul, acest sinonim absolut al dragostei împărtășite, existent în vocabularul erotic al multor popoare și atît de des pomenit în lirica românească, după afirmația lui Tache Papahagi, e foarte rar întîlnit la aromâni : „Sărutul fățiș, atît ca dorință cît și ca gest, e cel neerotic, în timp ce la dacoromâni a evoluat mult chiar cel erotic“ (*Lirica pop. rom.*, 130).

În poezia populară, sărutul este figura maximei desfătări, dincolo de care mulți cîntăreți nici nu îndrăznesc să meargă, din motive lesne de înțeles. Dacă dragostea e boală, mai bine zis suma tuturor suferințelor posibile, atunci sărutul constituie panaceul universal, medicamentul infailibil și miraculos împotriva oricărui morb crescut pe terenul dorului : „De m-a săruta un pic, / Nu mai m-a durea nimic ; / De m-a săruta bine, / Țîpă moartea di la mine“ (Amzulescu, 343) ; „Și să știi, bade, că mor, / Nu dă boală, ci de dor, / D-astă boală zac amar / Și cat leacuri în zadar, / Dar nu-i doctor pră pămînt / Să mă vindece nici cînd. / Numa tu cu gura ta, / Poți s-alini durerea mea“ (*Antol.*, 174).

Sărutul ține la iubiți loc de împărtășanie, înlocuiește oxigenul, mîncarea și băutura ; dacă ar putea, ei ar sta la sărutat toată ziulica cît e de lungă, prelungind-o și în cursul nopții : „Frunză verde, o viorea, / Săruta-ți-aș gurița / Seara și dimineața, / Peste zi totdeauna, / C-așa merge dragostea“ (LD, 158).

Autorii dicționarelor explicative ale limbii române dau *sărutului* următoarea definiție : „a (se) atinge cu buzele în semn de respect, de prietenie, de umilință sau ca manifestare erotică“ (*DEX*, 832). Este clar că dicționarul nu este destinat ca material bibliografic tinerilor care se inițiază în știința Erosului. Cîntecul popular ne spune în legătură cu acest verb infinit mai multe lucruri. Aici se procedează la inversarea datelor problemei și la o restructurare a notelor cuprinse în sfera semantică a cuvîntului. În sărutul de dragoste se elimină orice referire la posibilitatea ca acest gest să fie folosit cu scopul de a arăta „respectul“ și cu atît mai mult „umilința“ față de cineva. În plus, cîntecul precizează gustul sărutului, ceea ce modifică în mod esențial accentele semantice : „Ori mă lasă-n calea mea, / Ori dă-mi dulce gurița“ (JB, 49) ; „Pleacă-ți gura s-o sărut : / S-o sărut o dată dulce, / Să-mi ție un' m-oi duce“ (LD, 273). S-ar cuveni să mai precizăm, lucrul pe care nu-l face dicționarul explicativ, că

buzele celui ce sărută, de regulă, ating buzele celuilalt: „Leana mea, iubita mea, / Săruta-ți-aș gurița“ (LD, 159); „Țucu-ți, mîndră, gura ta / Seara cînd aduci apa“ (Bartók, 101); „Țucu-ți, badea, buzele, / Că-s subțiri ca frunzele“ (FP, I, 85). Sărutul însă poate să se extindă și asupra altor părți ale corpului ființei iubite, cu cît mai multe, cu atît mai bine: „Sărut ochii ș-o sprînceană / Ș-alunița de sub geană / Și cerceii din ureche, / Cine ne-o vedea să crape“ (FOM, V, 552). Cîntecul ne mai spune că sărutul nu e un simplu gest de atenție din partea unuia dintre îndrăgostiți; el vine în întîmpinarea dorinței celei mai fierbinți a partenerului, fiind pentru flăcău, și mai ales pentru fată, unica șansă de supraviețuire bolii dorului: „Sărută-mă, puișor, / Că de nu mă săruți mor; / Sărută-mă, puiuț drag, / Că de nu mă săruți zac!“ (Reteganul, 23); „Haida, bade haida, zău, / De-mi dă gură că mi-e rău; / Haida, bade, haida, dragă, / De-mi dă gură că-s beteagă“ (FTrans., IV, 227). Din cîntec mai aflăm că sărutul nu e un dar înnăscut, ci o artă ce trebuie neapărat învățată, iar ce-i ce o cunosc se bucură de mare trecere la adepții zeului Cupidon: „Mîndruliță cu dor mult, / Lasă-te să te sărut, / Să mă-nvăț a săruta, / Mîndră la gurița ta“ (LD, 272); „Dragu mi-i nume Simion / Că mă sărută prin somn, / Mă sărută-ntr-o cercare / Ca să văd ce minte are“ (Rusu, 91); „Nu mă pot dă el lăsa, / Frumos știe săruta“ (*Antol.*, 217).

Multiplicînd exemplele, am putea extrage și alte informații suplimentare asupra sărutului care însoțește întregul roman al dragostei, prilejuind cîntărețului popular următoarea aserțiune plină de adevăr și de poezie: „Dragostea fără sărut / E un clopot ce nu sună / Și ca noaptea fără lună“ (LD, 105). Dacă am zăbovit ceva mai mult asupra rubricii „Sărutul“, am făcut-o numai din dorința de a sublinia rolul inițiatic al cîntecului, care secole de-a rîndul a fost pentru tinerii aflați la vîrsta primei iubiri un îndrumar în educația sentimentală; el a ținut locul „codurilor de maniere elegante“, căci nu s-a ferit să dea sfaturi practice pentru cele mai diverse situații. Din cîntec putem afla, de pildă, cum trebuie să procedezi cu pălăria atunci cînd săruți o fată: „Și iar verde colelie, / Sărută-mă Vasilie! / — Nu te pot de pălărie! / — Pune pălăria jos / Și mă sărută frumos“ (FOM, III, 333).

Cuvîntul *sărut*, care înflorește în cîntecele populare, este moștenit din limba latină (*salutare*), unde era însă legat de ideea prezentării omagiilor, urării de sănătate, fiind înrudit cu *salus*

— sănătate, bine, salvare, cu *salutaris* — binefăcător, folositor pentru sănătate. Deşi uneori mai păstrează semnificaţia unui gest de etichetă, el a evoluat la majoritatea popoarelor europene spre un simbolism al comuniunii; acesta era şi sensul lui la primele secte creştine, care, la rîndul lor, l-au împrumutat de la ceremoniile de iniţiere în misterele zeiţei *Ceres*; în sfera profană, antichitatea cunoştea sărutul picioarelor sau genunchilor regilor ori marilor demnitari. În orice caz, sărutul pe gură, ca gest erotic, pare o achiziţie relativ tîrzie. Din vechiul simbolism al sărutului ritual, el a păstrat sensul contopirii nu numai a fiinţei lor fizice, ci şi a sufletelor celor doi îndrăgostiţi. Se ştie că în vechile credinţe gura şi buzele reprezentau locul de intrare şi de ieşire a sufletului. Această concepţie despre sărut, ca o contopire armonică a două fiinţe, şi-a găsit întruchiparea artistică în cunoscuta sculptură a lui Constantin Brâncuşi. „Glasul speciei — spunea Brâncuşi — este motorul invizibil al dragostei, un asemenea motor vizibil şi palpabil pare a fi năzuinţa spre unitate pe care am încercat s-o exprim, de trei ori, prin simbolurile *Sărutului*".

ÎMBRĂŢIŞAREA

În limbajul gesturilor şi manifestărilor erotice, *sărutul* este înrudit cu *îmbrăţişarea*, gest tot atît de rîvnit şi de aşteptat ca şi sărutul, cu toate însuşirile acestuia din urmă de alinare şi de tămăduire a suferinţelor dorului: „Vai de mine, mîndro, mor, / Ia-mă-n braţe şi-mi dă flori / Şi gură de nouă ori" (Fried., 68); „Legea fetii aşa-i făcută: / Strînge-o-n braţe şi-o sărută" (LD, 263); „Frunză verde, foi de fag, / Numai un bădiţ mi-i drag / Şi, de-ar fi-n braţă la mine, / Nici în rai n-ar fi mai bine" (Fried., 101).

Îmbrăţişarea, ce transpune îndrăgostitul sau îndrăgostita într-o stare de beatitudine paradisiacă, după cum mărturiseşte cîntăreţul popular, reprezintă un gest erotic cu o vădită amprentă maternă şi filială. Cuprinderea în braţe, strîngerea la piept, mîngîierea duioasă la care visează iubiţii sînt nişte gesturi ocrotitoare; prin ele partenerii pot trăi, pe rînd, sentimente materne şi filiale. Textele cîntecelor ne arată că pentru această reverie infantilă, cuibărită în subconştientul omului adult, mani-

festă egală predispoziție atît femeile, cît și bărbații. Se poate spune chiar că dorința bărbatului de a sta mereu sub îmbrățișările mîngîietoare ale iubitei este parcă mai convingătoare și mai imperativă: „Frunză verde ca nalba, / Legăna-m-aș ca iarba / În brațele lu' mîndra!" (Hodoș, I, 64); „Beau-aș vin cu rujmalin / Și-aș dormi la mîndra-n sîn" (LD, 166); „Bate-mă, Doamne, să mor / Într-o grădină cu flori, / Cu mîndra de subțiori..., / Bate-mă, Doamne, să piei / Într-o grădină cu tei, / Cu fruntea pe sînul ei" (LD, 169).

Liniștea și împăcarea, încercate de bărbat în brațele iubitei, sînt asociate unei reverii tanatice făcînd parte, de asemenea, din complexul unei sensibilități puternic feminizate: „De trei ori am vrut să mor, / Tot pe drumuri călător. / Am mai vrut să mor o dată, / În brațele la o fată" (Mohanu, 512); „Foaie verde ca aluna, / Doamne, să nu mor acuma, / Să mor toamna cînd dă bruma, / Pe brațe la țața Lina, / C-are gura ca leguma" (FOM, IV, 117).

Gestul îmbrățișării capătă accente masculine numai atunci cînd ia forma mai energică a „frîngerii mijlocelului" și a altor manifestări erotice pătimașe, prin care excelează amorezii mai temperamentali din sudul Carpaților: „De te-ar prinde neica-n crîng / Să te mușc, să te sărut, / Mijlocelul să ți-l strîng, / Să pleci la mă-ta plîngînd" (Teod., 312); „Cum aș face ca să-ți zic / Să facem amîndoi tîrg, / Nu departe, colea-n crîng, / Numai trei coaste să-ți frîng, / Și pe-celelalte de-a rînd; / Ba să-ți las una mai moale, / Aproape de cingătoare" (FOM, III, 119).

LEGĂNATUL

Deși în lirica românească de dragoste găsim momente de senzualitate nesublimată și scene cu dezlănțuiri erotice vijelioase, ce vizează stările paroxistice, totuși nota dominantă rămîne aceea a reveriei paradisiace cu o ușoară nuanță de melancolie sau cu accente afective materne și filiale. Adresările către ființa iubită, unele epitete și motive sugerează ideea unei anumite interferențe dintre poezia de dragoste și cîntecele de leagăn. Legănarea în brațele ființei iubite este una din desfătările și răsfățurile la care aspiră amorezații de ambele sexe: „Foaie

Scanned with OKEN Scanner

verde viorea, / Şi mi-e somn şi m-aş culca / Nu are cin' mă legăna ; / Căci cine m-a legănat, / Mi-a rămas singur în sat" (*Antol.*, 78) ; „Cucule din padină, / Vino de mă leagănă, / Şi mă leagănă frumos / Să nu cad din leagăn jos. / Că aşa sînt eu învăţat / Să n-adorm nelegănat / De mîndra nesărutat" (Mohanu, 374).

Prezenţa *leagănului* în sfera poeziei erotice are o motivaţie cultural-istorică venită din epoci îndepărtate, cînd acest obiect al lumii copilăriei mai avea şi alte rosturi. Legănarea în societăţile trecutului implica anumite funcţii magico-simbolice şi constituia un ritual ce era practicat de regi, preoţi sau magicieni, adică de persoane prea puţin înclinate spre gratuitate şi divertisment. Textele brahmanice numeau leagănul „nava care duce spre cer" (Eliade, 1977, 112). În unele regiuni ale Indiei, folosirea leagănului în sfera profană era interzisă ; acestuia îi era rezervat un loc special în cadrul unor ceremonialuri cu caracter sacru. Mişcarea ritmică a leagănului sau balansorului era asociată cu ritmurile naturii şi cu ciclurile cosmice. Leagănul constituia mijlocul ritual prin care se realiza comunicarea şi comuniunea cu cerul. În *Rig-Veda*, soarele apare sub denumirea „leagănul de aur", căci se credea că legănarea balansorului sau rotirea scrînciobului reproduce ciclul solar diurn sau evoluţia astrului zilei în cursul anului. Leagănul mai era un simbol al alternanţei dintre viaţă şi moarte, o alegorie a evoluţiei şi involuţiei. Pendularea lui reproducea ritmul respiraţiei omului, dar şi pulsaţia organismului cosmic. În China, cele două mişcări de pendulare simbolizau alternanţa şi complementaritatea principiului masculin *yang* şi a elementului feminin *yin*, aşezate de gîndirea mito-poetică a chinezilor la baza întregii vieţi.

La multe popoare ale lumii, legănatul ritual se practica mai ales primăvara, în cadrul ceremoniilor agrare ce urmăreau să asigure fertilitatea solului, sporul vitelor şi fecunditatea oamenilor. Leagănul, balansorul sau scrînciobul erau alegorii ale avîntului oamenilor spre cer şi totodată mijloace magice prin care se încerca obţinerea, în folosul pămîntenilor, a darurilor cerului : razele binefăcătoare ale soarelui, ploile fertilizatoare, vînturile purificatoare şi fecundante. James Frazer, referindu-se la legănatul ritual al brahmanilor, arată că se credea că, în conformitate cu principiile magiei homeopatice sau imitative, cu cît preoţii se ridicau mai sus în timpul legănatului, cu atît mai înalte vor creşte în acel an orzul sau alte plante folositoare (*Creanga*

Scanned with OKEN Scanner

de aur, II, 320). La vechii greci, datul în leagăn se asocia, de asemenea, cu ritmurile vieții și cu succesiunea anotimpurilor. Miturile și legendele lor pomenesc adesea de personaje divine aninate de crengile unui copac. În aceste imagini cercetătorii întrevăd urmele unor străvechi rituri ale fecundității, practicate încă în vremurile civilizației minoice, cînd dendrolatria, adică adorarea arborilor sacri, era pe cale de a fi înlocuită cu zei antropomorfi, ale căror reprezentări se agățau de crengile copacilor.

Coborînd în vremurile ceva mai apropiate de noi, constatăm că în cultura tradițională românească datul în leagăn sau în scrînciob era practicat intens în perioada sărbătorilor de primăvară (Mangiuca, *Calindariul*, 1883, feb.). Leagănele și scrînciobu-rile se amenajau aproape în fiecare sat, pe un loc special destinat ceremoniilor colective. Aici venea tineretul îmbrăcat în straie de sărbătoare, purtînd obiecte cu sens simbolic : flori și crenguțe înverzite ca semne ale primăverii, reprezentînd sănătatea, frumusețea, fecunditatea și viața lungă. Flăcăii și fetele participau, într-o atmosferă de veselie și bună dispoziție, la acest ancestral ceremonial de întîmpinare a primăverii. Obiceiul, care cu timpul căpătase preponderente accente ludice, mai păstra încă urmele unui străvechi rit de inițiere a tinerilor.

Pentru a explica cîteva motive folclorice legate de leagăn, insuficient de elucidate pînă astăzi, etnologii (O. Buhociu, Tr. Herseni, M. Coman) au trebuit să întreprindă adevărate călătorii hermeneutice în simbolistica tradițională a leagănului. Este vorba de tema fetei așezată în leagănul de mătase prins între coarnele unui taur sau cerb, de care pomenesc colindele, precum și de motivul unui personaj divin (*zeul-prunc*) sau unul demonic (*Piticul-Barbă-Cot, Iuda*) pus în legătură cu coroana unui copac. Leagănul era implicat în multe rituri de trecere (naștere, iubire, căsătorie, moarte), deoarece „mișcarea circulară (chiar și în ipostaza ei pendulatorie) figura simbolic ciclul vieții, rosturile și întrepătrunderile dintre opozițiile fundamentale ale lumii și existenței“ (Coman, 1983, 94). În tradiția populară, legănarea se asocia prin funcțiile sale cu saltul ritual, salt ce marca trecerea de la o treaptă la alta a existenței ; ambele acțiuni erau implicate și în riturile fertilității, adică în acel complex magico-simbolic din care provin sau în care își găsesc explicația multe elemente ale limbajului erotic. Dansurile și jocurile ceremoniale (*Călușarii, Capra, Paparudele, Drăgaica*) cuprind întotdeauna și sărituri în ritm cadențat ce imită, în plan simbolic, actul erotic.

Scanned with OKEN Scanner

Simularea avea rostul de a stimula, prin intermediul magiei simpatetice, fertilitatea și fecunditatea. Este edificator în acest sens cîntecul care însoțește dansul fetelor în obiceiul *Drăgaicei*: „Sări în sus, / Drăgaică, sări ! / Drăgăicuțele. / Mi-a venit vara bogată. / Cu cununi și spice coapte. / Sări în sus, / Drăgaică, sus, / Drăgăicuțele. / Și-mi retează spicele, / Spicele bogate. / Să sărim, să sărim, / Cu mălai din rîșnicioară, / Cu pești din undicioară" (Bîrlea, 1981, I, 407). Tr. Herseni arată că în vorbirea populară din multe regiuni ale țării *a sări* desemnează actul fecundației, atunci cînd e vorba de animale (*Forme străvechi*, 222). Semnificația magică a saltului, cu multiplele sale extrapolări simbolice, o găsim și la alte popoare. În China, săritura lăcustei evocă cadența sezonieră a fecundității naturii și regulile armoniei în stat sau în familie (Chevalier, 850). Săriturile, dansul și legănatul se îngemănau în toate sărbătorile de primăvară. În acest context ritual, legănatul unei perechi, june și fată, avea sensul unui prolog marital și al unei armonizări a două ființe ; el era un mijloc de purificare a organismului, de eliberare a corpului de demonii malefici, preparîndu-l astfel pentru receptarea forțelor vieții și dragostei.

Cîntecul popular vorbește de un legănat erotic, și de unul special, efectuat de mame la nașterea copiilor și care făcea parte din magia preparatorie, destinată să-i facă apți de iubire : „Să trăiască mama mea, / C-o știut a legăna : / M-o legănat cu mîna / Și m-i fața ca fraga, / M-o legănat cu picioru / Și mi-i fața ca bujoru !" (FS, 286) ; „Bade-al meu, frumos mai ești, / Dar nu te știu al cui ești / Și ce maic-ai mai avut / De-așa mîndru te-a făcut, / Că te-a știut legăna / De ți-i gura ca merea" (LD, 380).

Legănatul ca gest erotic, în toate formele sale, de la datul împreună într-un leagăn sau scrînciob și pînă la legănarea dulce în brațele ființei iubite, poartă în sine și elementele unei reverii infantile.

DORMITUL ÎN POALA IUBITEI

Complexul infantil îl descoperim și în gestul de tandrețe pomenit de cîntecul de dragoste al dormitului în poala iubitei : „Odihnești, neică, la vară / Cu capul la mîndra-n poală / Cu

mîna la țîțișoară“ (Fried., 79) ; „Lele, lelișoară, / Lasă-mă cu capu-n poală, / Cu mîna la țîțișoară, / Să mă scoale de la boală“ (LD, 278). Gestul acesta de tandrețe pare să fi avut în vechime și o anumită funcție rituală astăzi uitată, căci el era asociat cu „căutatul în cap“ despre care pomenesc foarte des basmele populare : „Caută-mă tu mai bine nițel în cap, și cînd vei auzi urletul să mă scoli . . . Și puse capul în poala fetei și îndată adormi“ (Ispirescu, *Copiii văzduhului*). Referitor la această temă, L. Șăineanu arată că ea este o datină comună și altor popoare (*Basmele*, 31), dar autorul monumentalei lucrări despre poveștile românești nu ne dă dezlegarea tîlcului respectivului gest ritual. În orice caz, motivul a pătruns din basm în poezia erotică, avînd, probabil cîndva un sprijin în gesturile reale de tandrețe ale strămoșilor : „Foaie verde matostat, / La cireșu retezat / Șade neica răsturnat / Și Lenuța-i cată-n cap ; / Las' să-i cate, că-i e drag“ (FOM, III, 360).

ȘEZUTUL PE GENUNCHI

Contrar dorinței noastre de a nu exagera „complexul vieții infantile“ atît de transparent în gesturile dragostei, următorul set de fișe cu exemple din cîntecele de iubire ne trimite în mod implacabil spre același tip de analogii. Este vorba de șezutul pe genunchii iubitului, de care se tem mai cu seamă mamele fetelor, pentru că știu din proprie experiență că se află foarte apropiat de păcat, de limita ce separă libertatea și nevinovăția dragostei prenupțiale de obligațiile căsătoriei : „Că ș-asară ți-am prins față, / Cum ședeai la unu-n brață, / Tie hrăniè cu alunilile din para inimii miele ! / Ti țînia, ti dezmierda, / Șî-ți săruta gurița, / De țîță tie chipuia / Șî la pat tie înghia“ (Fried., 31) ; „Frunză verde-a mărului, / Nu crede feciorului, / Că fecioru-i mare cîne / De fură mintea din tine ; / Că te pune pe-un genunche / Și-ți tot minte mii și sute“ (JB, 301).

Scanned with OKEN Scanner

Alt tip de limbaj erotic îl reprezintă cadourile de dragoste ; acestea dau multă bătaie de cap amorezilor, dar se răsfrîng în chip binefăcător asupra iubitelor : „Arde-te-ar focul de tîrg, / De trii ori te ocolii / Și ce cătai nu găsii : / Cătai cercei și mărgele / Și ciorapi cu găurele, / Pantofiori cu panglicele, / Icușari și mahmudele, / Cum îi place mîndrei mele“ (FOM, V, 595) ; „Mi-o trimis badea inel / Din Sibiu, de unde-i el ; / Mi-o trimis badea năframă / Din Sibii, de bună seamă“ (LD, 346) ; „Haide, leicuță, -n deal la coasă / Să-ți fac rochie de mătasă / Și salbă de mahmudele / Și paftale de rubiele / Și cinci șiruri de mărgele / Ca să te gătesc cu ele“ (LD, 348) ; „Să mergem la Cornățel, / Să-ți cumpăr d-un testemel : / Testemel cu floare mică, / Pentru tine, ibomnică“ (FOM, II, 450).

Ofrandele iubirii își au, desigur, obîrșia îndepărtată în sacrificiile făcute în beneficiul divinităților și duhurilor de tot felul. De fapt, ofranda rituală nu însemna un simplu sacrificiu, căci oamenii n-o făceau în mod absolut gratuit și dezinteresat. Era mai mult un fel de tranzacție cu forțele supraumane de la care se aștepta, în schimbul prinosului, o răsplată de ordin material sau moral. Unele din darurile îndrăgostiților coincid cu cele oferite zeilor. De exemplu, șuvița de păr tăiat, păstrată cu grijă de cavalerii medievali sau de eroii romanelor galante din secolele ceva mai apropiate de noi, reeditează un sacrificiu similar al femeilor antice făcut în favoarea divinităților.

Clădită pe fundamentul unui simbolism ancestral, practica schimburilor de obiecte și cadouri între îndrăgostiți a încorporat vechile semnificații și a adăugat altele noi ; s-a păstrat intactă o anumită asociere și o legătură simpatetică dintre obiectul dăruit, ființa donatorului și cea a destinatarului. Prin intermediul darului destinat iubitei sau iubitului, donatorul se oferă, metonimic, pe sine, cerînd, în schimb, un echivalent nesimbolic ; semnul, în cazul acesta, are a referențialitate obiectivă. De aceea, cadourile tradiționale, destinate în primul rînd fetelor și femeilor, sînt, de regulă, semne străvechi ale feminității, metonimii ale corpului feminin. În dragoste, ca și în viața de toate zilele, în principiu se poate dărui orice, există însă o preferință în alegerea darurilor, determinată nu atît de valoarea reală a obiectu-

lui, cît de semnificația lui simbolică ; ele trebuie să amintească de ceva (cadourile se mai numesc și „amintiri"), adică să fie semne a ceva ce stă dincolo de valoarea lor intrinsecă.

În relațiile amorezilor folcloriști, ca și în viața îndrăgostiților de astăzi, un cadou ce se oferă adesea ființei iubite este *floarea*: „Na la neica viorele, / Arvună guriții tele; / Na la neica brebenei, / Arvună ochilor tăi, / Că sînt negri ca și-ai mei" (LD, 356). Am zăbovit mult asupra acestui simbol și nu mai trebuie să insistăm asupra faptului că floarea o reprezintă pe femeie în întreaga ei corporalitate, ce se oferă iubirii bărbatului. Spre deosebire de obiceiurile din zilele noastre, în textele cîntecelor de dragoste femeia e aceea care oferă, de regulă, flori bărbatului iubit: „Vino, bade, că te-aștept / Să-ți pun două flori la piept, / Busuioc și foionțiu, / Să-mi fii drag pînă ești viu" (LD, 328); „Gheorghiță, cîn' îi pleca / Treci pe la poarta mea / Să-ți dau flori ș-o micșunea / Și guriță cît ai vrea" (LD, 329). Cîntecul reflectă o realitate etnografică; fetele din Ardeal dăruiesc flăcăilor, ca semn al dragostei lor, un buchețel de flori, denumit *pană*, buchet purtat de aceștia la pălărie: „Păsărică din cîmpie, / Spune-i bădiții Ilie, / Să-și reteze peana bine / Pe dumineca ce vine, / Că io alta i-oi trîmete / Podobită-n margarete, / În ciuda la două fete, / Podobită tăt cu flori / În ciuda la doi feciori" (Viciu, 97).

Floarea primită de la fată sau ruptă de flăcău din grădina ei și pusă la pălărie ori după ureche, era purtată de el cu multă fală, căci semnifica pentru toată lumea o cucerire erotică, iar fata se identifica într-un anume fel cu această floare: „Foaie verde foi de vie, / Toată lumea-mi zice mie / Că sînt floare vișinie, / La Iorgu la pălărie" (Tocil., II, 136). Cînd se întîmpla ca un donjuan rural să facă o dublă cucerire, el își punea flori la ambele urechi, ceea ce stîrnea reacții corespunzătoare din partea amantelor sau iubitelor. În cîntecul *Șaicele*, pescarul isteț, avînd cîte o iubită pe ambele maluri ale Dunării, pleacă dincolo cu o floare la ureche și se întoarce cu două: „Și-mi pleca c-o șaică veche, / Cu o floare la ureche, / Să vie cu alta nouă / Și cu flori la amîndouă" (Teod., 358). Cîntecul acesta are structură și rezonanță epică, deși toată acțiunea se reduce la cele cuprinse în fragmentul citat. Pentru noi e un fapt nesemnificativ, pentru cei ce au creat cîntecul echivala cu o adevărată ispravă, demnă de un erou baladesc, căci nu era un

Scanned with OKEN Scanner

lucru simplu să ai o iubită olteancă, iar dincolo de bătrînul Danubiu o altă amoreză, și încă de neam străin!

Despre alte daruri, precum mărul, para sau fructele pădurii care sînt simboluri erotice tradiționale, am mai avut prilejul să discutăm pînă acum. Rămîne însă de observat că și aceste obiecte cu semnificații erotice și cu un pronunțat simbolism feminin pot fi oferite cînd de bărbat, cînd de femeie. Cînd Eva îi întinde lui Adam mărul din Paradis, sensul gestului este destul de transparent, mai ales că din legenda biblică știm ce a urmat. Rămîne însă neclar de ce simbolurile feminine sînt dăruite „evelor" de către „adamii" amorezați și nu invers: „De mă lași să vin deseară, / Îți aduc un măr și-o pară" (CP, 33); „Că mă duc la mîndruță / Și-i duc turtă-n năfrămuță / Să-mi fie mie drăguță, / Și-i duc mere și-i duc pere / Să-mi fie mie muiere" (LD, 338). Tot amanții sînt cei care oferă iubitelor diferite podoabe; printre ele se numără *inelul, cerceii, mărgelele* și unele piese de îmbrăcăminte (*năframe, panglici, șorțuri, papuci, ciorapi* etc.): „Cătai cercei și mărgele / Și ciorapi cu găurele, / Să duc la mîndrele mele" (*Antol.*, 256); „Eu ți-am cumpărat cercei / Ș-acum te văd făr' de ei; / Eu ți-am cumpărat inele / *Ș-acum te văd făr' de ele*" (*Antol.*, 256); „Trimete, bade, trimete, / Din oraș năframă verde, / Verde și cu mărginuță, / Să știu că ți-am fost drăguță" (*Antol.*, 188).

Exemplele de mai sus, cărora li se pot adăuga alte numeroase texte, par să contrazică afirmația referitoare la cadoul dragostei ca metonimie a trupului iubitei, căci toate obiectele cu un vădit simbolism feminin figurează de cele mai multe ori printre darurile oferite femeii din partea bărbatului. Găsim aici o logică stranie și complicată, care de multe ori i-a pus în încurcătură pe interpreții vechilor obiceiuri, ajunse pînă la noi adesea într-o formă modificată. Într-adevăr, femeii-floare i se oferă flori din partea bărbaților. „Bijuteriile de familie", semnificînd zestrea cea mai de preț a femeii și simbolizînd întreaga ambiguitate referitoare la darurile ei naturale, sînt, de obicei, cadouri oferite de către soți sau amanți. Atunci cînd o astfel de podoabă sau bijuterie este înstrăinată, aceasta echivalează cu pierderea castității sau cu infidelitatea femeii, așa cum se întîmplă cu regina Franței în romanul lui Al. Dumas, *Cei trei mușchetari*, sau cu eroinele din romanele lui Balzac. Unii psihanaliști au ajuns chiar la concluzia că ele ar fi niște simboluri

Scanned with OKEN Scanner

falice, dar o asemenea concluzie contravine datelor etnologiei. În cele mai vechi civilizații, *inelul* avea, printre alte semnificații, și pe aceea de a figura vulva feminină. *Perlele* erau, de asemenea, simboluri feminine. Născută în apă și crescută sub razele binefăcătoare ale Lunii, perla reprezenta în simbolistica chineză principiul *yin*, forța feminină fecundă a universului. «Perlele — scrie M. Eliade — promovează virtuțile feminine: nașterea, fecunditatea. Valoarea lor se datorește arhetipului cosmic din care descind și se revendică: luna. Ele nu sînt niște „obiecte", ci, într-un sens, un microcosmos. Pentru că perla este o imagine a lunii, dar este în același timp — prin simbolismul scoicii — și o emblemă a *femeii*" (*Comentarii...*, 10). Apartenența podoabelor, giuvaericalelor și pietrelor prețioase la sfera femininului e atestată și la Homer în cunoscuta scenă a demascării de către Ulise a lui Ahile travestit în femeie. Testul aplicat de iscusitul Ulise e simplu: dacă zorzoanele nu-l atrag și armele nu-l sperie, înseamnă că este bărbat.

Logica oferirii simbolurilor feminine de către bărbați se bazează pe străvechea regulă a schimbului dintre oameni și zei: îi dau celuilalt ceva care să echivaleze, măcar parțial, cu ceea ce doresc să primească. Pentru ca divinitatea recoltelor să-i aducă un rod bogat, agricultorul arhaic îi oferea semințe, colaci, pîine, ulei etc. Spre a fi ajutat în întreprinderile sale cinegetice, vînătorul din paleolitic oferea Stăpînului (Stăpînei) Fiarelor o parte din prada sa. Bărbatul îndrăgostit îi dăruiește femeii iubite o floare, pentru ca sufletul ei și întreaga-i făptură fizică să se deschidă spre el. Este implicată aici și o logică a „înstăpînirii", a luării în posesiune prin plătirea unui preț care, în plan simbolic, echivalează cu valorile rîvnite de donator. Împrejurarea explică, în bună parte, de ce în riturile de nuntă textele orațiilor apelează la un „cod comercial", cod ce va trece apoi din poezia nupțială și în lirica de dragoste. Unul din motivele orațiilor de nuntă e acela referitor la peținorii-negustori sau la mirele-negustor, care au umblat pe la „Țăligrad", de unde au adus o sumedenie de mărfuri pentru frumoasa crăiasă „jupîneasa mireasa" (Cf. Teod., 189—190). Oratia era însoțită de acte ceremoniale de cadorisire a miresei cu obiecte avînd un vădit substrat erotic și marital.

Scanned with OKEN Scanner

PAPUCII MIRESEI

Printre aceste daruri se numără întotdeauna *papucii* (coițunii, condurii) miresei oferiți de mire (S. Fl. Marian, 1890, 238). Papucii dăruiți iubitei au trecut și în cîntecul de dragoste: „Din pricină de iubit / Și mai rău am sărăcit, / Papucei și cu cercei / Moare neicuța de ei" (*Antol.*, 57). Papucul este un obiect prezent în diferite acte de magie erotică și premaritală. În Bucovina, în ajunul Bobotezei, fetele azvîrleau un papuc peste casă și încotro cădea cu vîrful, din direcția aceea urma să vină mirele („Izvorașul", 1922, nr. 2, 6). Practici asemănătoare legate de manipularea magică a papucului de fată sînt înregistrate și la multe popoare vecine cu românii (Vinogradova, 38). În toate aceste superstiții și practici magice ni se dezvăluie un simbolism arhaic în cadrul căruia papucul simboliza un principiu feminin, iar piciorul era un simbol falic. Simbolismul respectiv și-a găsit reflectarea arhetipală în cunoscutul și frecvent comentatul basm al *Cenușăresei*, cu celebrul ei papuc de cristal. Cîntecul românesc de dragoste a păstrat din vechiul simbolism al papucului, în afara dăruirii lui, și gestul cu semnificație erotică al „călcării pe papucul iubitei": „Foiliță ș-o lalea, / Să fiu cîne-n legea mea, / De-oi scăpa tu nepupată / Și pe buze nemușcată / Și pe papuc necălcată! (Tocil, II, 177).

Cadourile de dragoste poartă în ele vădite amprente ale personalității donatorului. O simplă atingere este echivalentă cu încărcarea obiectului dăruit cu o energie ce se va revărsa asupra ființei iubite, contribuind la capturarea ei prin mecanismul magiei simpatetice sau al celei bazate pe contagiune.

CĂMAȘA IUBITULUI

În lirica de dragoste se acordă mare importanță temei *cămășii* iubitului, pe care fata o coase singură sau cel puțin o spală, transformînd această operațiune menajeră prozaică într-un adevărat ritual și investindu-l cu valențele unui act magic cu

vădită finalitate erotică: „De ți-oi fi, bădiță, dragă, / Cumpără-mi năframă albă, / Cu flori roșii-mpodobită, / Ca să știu că-ți sînt iubită, / Că eu, bade, ți-oi coase, / Tot cu fire de mătase, / Pe cămașa ta cea albă, / Multe flori care să-ți placă" (Mohanu, 426); „— Firicel de iarbă neagră, / Toți Bucureștii mă-ntreabă / De ce port cămașă neagră... / — Vino-ncoaci să ți-o spăl eu / Cu apă de Herestrău, / Cu săpun din sînul meu, / Să fii amurezul meu; / Cu scrobeală albișoară / De pe alba-mi fețișoară, / Să vază lumea să moară. / Să ți-o calc cu foc nestins / De la sînul meu aprins" (Teod., 357).

În codul vestimentar, folosit în cîntecul de dragoste împreună cu alte tipuri de limbaje, cămașa reprezintă obiectul cel mai apropiat de corp, deci intim legat de personalitatea purtătorului. Ea este ceea ce s-ar putea numi „a doua piele a omului". De aici provine bogăția expresiilor populare conținînd în componența lor cuvîntul *cămașă*, care se referă la diferite însușiri ale omului sau la acte ce vizează persoana purtătorului: *a-i lua cuiva și cămașa de pe el, își dă și cămașa de pe el, a arde cămașa pe cineva, a nu avea pe unde să scoți cămașa* etc.

Cămașa este obiectul de îmbrăcăminte ce se supune cel mai frecvent unor acte de magie la cele mai multe popoare. La arabii din Moab, o femeie fără copii va împrumuta cămașa unei femei cu mai mulți copii, sperînd că o dată cu hainele va obține și rodnicia posesoarei lor (Frazer, I, 73). Cămașa miresei, arătată întregii asistențe în a doua zi de nuntă, figura în ceremonialul nupțial de odinioară făptura fizică a fetei care devenise femeie măritată; dăruirea de către logodnică alesului ei a unei cămăși cusute cu mîna proprie simboliza luarea în posesiune a trupului bărbatului. Cămășile de la cununie poartă în ele o încărcătură energetică nemaipomenită, întrucît erau îmbrăcate de persoane care în momentul solemn al căsătoriei atinseseră maximul forței înmagazinate de om în decursul vieții. Slavii de sud acopereau cu ele stupii pentru a înmulți roiurile și pentru a mări productivitatea familiilor de albine. Ca mireasa să nască un băiat, ea trebuia să-și scoată în ziua nunții cămașa și să treacă goală prin cămașa bărbatului (*Srpski mitol. rečnik*, 171).

În culturile tradiționale, țeserea pînzei pentru cămăși și coaserea lor sînt însoțite de numeroase restricții și tabu-uri. S. Mangiuca notează datele calendaristice precise cînd se desfă-

Scanned with OKEN Scanner

șurau aceste operațiuni casnice : „La începutul paresimilor din secul Paștelui trebuie să fie gata tortul pentru cămăși (care toarcere se începe la începutul secului Crăciunului). La începerea paresimilor se începe și țeserea pentru cămăși“ (*Calindariul*, 1883, ian.). Marțea și Sîmbăta nu se croiesc haine, nici gură la cămăși, căci „ e rău de moarte ori sărăcie“ („Izvorașul“, 1932, nr. 3, 66). Cînd se îmbrăca o cămașă nouă, mai întîi se trecea prin ea un ban de argint sau un cuțit, ca purtătorul ei „să fie sănătos ca argintul și tare ca fierul“.

CÎNTAREA IEI

Îmbrăcarea unei cămăși reprezintă un gest de asumare a unui anumit rol social, o renunțare la libertatea individuală absolută semnificată, în vechea simbolistică, de nuditatea zeilor. Cămașa sau ia îndrăgostiților, mai mult decît orice altă piesă vestimentară, poartă pecetea individualității umane ; ele indică rolul fiecărui partener în scenariul erotic și devin metonimii ale corporalității. Ca obiect ce respiră intimitatea femeii iubite, *ia* este un obiect polarizator al atenției cîntărețului popular. Lirica românească de dragoste e un adevărat poem al iei meșteșugit lucrate de mîna iscusită a femeii de la țară. Prin desenele florale, prin bogăția și armonia culorilor, prin albeața și transparența pînzei ce lasă să se întrevadă trupul mult rîvnit al iubitei, ia creează atmosfera sărbătorească a frumuseții și plenitudinii vieții trăită la nivelul tuturor organelor de percepție, pe care o respiră cîntecul românesc de dragoste : „Iel la miez de noapte / Îm bate la poartă, / Iu la iel că-m' iesî / Numai-îm băzmăluță, / Ca și-o porumbiță, / Ca să-i dau guriță ; / Numa-n iișoară, / Ca și-n pielea goală, / Să mi-l bag îm boală / Și să-l fac să moară !“ (Amzulescu, 336) ; „Cînd văz ia despicată, / Numa-n fluturași lucrată / De la mînă pîn' la cot / De-mi plătește tîrgul tot, / Stau în loc și le privesc, / Pe picioare mă topesc !“ (Teod., 353).

Poate prea devreme, pentru o bună înțelegere a lucrării noastre și pentru o reflectare adecvată a atmosferei cîntecului liric, îi vom părăsi pe îndrăgostiții folclorici în periplul lor ini-

țiatic pe întortocheatele cărări ale iubirii prenupțiale. I-am însoțit o parte din drum nu atît cu scopul de a regăsi frumusețea versului liric, deoarece ea nu s-a pierdut și nu s-a dat uitării niciodată, ci mai mult cu intenția de a recupera înțelepciunea și profunzimea de sensuri a folclorului, care uneori scapă înțelegerii omului epocii moderne.

Scanned with OKEN Scanner

II. SIMBOLURILE CEREMONIALULUI NUPȚIAL

1. POLIGLOSIA ȘI SINCRETISMUL CEREMONIALULUI DE NUNTĂ

Ceremonialul de nuntă la români, așa cum apare el descris în lucrările etnografilor și folcloriștilor începînd din secolul al XVIII-lea (Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, 1714) și culminînd cu voluminoasele monografii ale lui Simion Fl. Marian și ale Elenei Sevastos, de la sfîrșitul secolului trecut, se prezintă ca una din manifestările folclorice cele mai complexe din viața satului.

NUNTA – SISTEM SEMIOTIC UNITAR

În pofida unor variații regionale și a unor modificări suferite în timp, ritualul nupțial românesc reprezintă un sistem semiotic relativ unitar, constituit dintr-o serie de elemente constante, care îi definesc specificul național, înscriindu-l totodată într-o tipologie a riturilor de trecere întîlnite deopotrivă în aria folclorică balcanică și central-europeană, precum și în zone

Scanned with OKEN Scanner

geografice și culturale mai îndepărtate de noi în spațiu și în timp. Caracterul de sistem de semne al nunții este dat de faptul că în scenariul nupțial nu există gesturi, acte, obiceiuri, cuvinte sau obiecte întîmplătoare, lipsite de o anumită semnificație, iar totalitatea sensurilor vehiculate prin aceste semne e modelabilă prin intermediul unei semiotici a opozițiilor și a reconcilierii sau depășirii polarităților.

SINCRETISMUL NUNȚII

Caracterul sincretic, complex și polivalent al nunții, considerată, pe drept cuvînt, „cea mai însemnată dintre manifestările noastre artistice populare" (Mihai Pop, 1964, 37), a fost determinat, în primul rînd, de importanța, de multifuncționalitatea și vechimea acestui rit familial. În culturile tradiționale, nunta, pe lîngă un rost social, economic, ludic și estetic, mai avea multiple implicații de ordin magico-simbolic, ceremonialul urmărea cosmicizarea actului întemeierii familiei și punerea ei sub incidența legilor eterne ce guvernează întreaga fire. Spectacolul cel mai pitoresc, cel mai încărcat de fast și ostentație, în care se realizează o ciudată osmoză între solemn și ilariant, între tragic și comic, între sacru și profan, este în același timp o adevărată „mixtură de arhaic și contemporan" (Bîrlea, 1981, I, 424) în planul semnificațiilor ce le comportă, și în ceea ce privește natura semnelor în care sînt codificate sensurile ancestrale, uneori neînțelese pe deplin, ci doar vag intuite de către participanți. „Fondul sacral primar poate fi depistat de exegeza făcută cu minuție a componentelor ceremoniale. Înțelesul originar al multor practici nu mai poate fi afirmat cu certitudine, ci numai presupus" — scrie I. Șeuleanu (*Poezia pop. de nuntă*, 61).

POLIGLOSIA SAU VARIETATEA CODURILOR ȘI LIMBAJELOR ÎN CEREMONIALUL NUPȚIAL

Sincretismul nunții se manifestă la nivelul semnelor, codurilor și limbajelor artistice în faptul că ceremonialul absoarbe și topește într-un amalgam inedit aproape toate formele și spe-

Scanned with OKEN Scanner

ciile artei populare : muzica și dansul, poezia și spectacolul dramatic, genurile lirice și epice, limbajul obiectelor, culorilor și formelor geometrice. Poliglosia semiotică și caracterul integrator al nunții sînt, în același timp, dovada unei origini relativ tîrzii a acestui ritual desprins din practicile ancestrale ale inițierii tinerilor, din riturile cinegetice și cele ale fertilității solului și fecundității animalelor.

Ca orice manifestare folclorică, nunta conține un număr de semnificații și forme de expresie menținute prin puterea tradiției ; ele pot fi descifrate numai prin raportare la întregul ansamblu al gîndirii mitico-simbolice specifice culturii tradiționale de tip popular.

Pitorescul nunții, aglomerarea mijloacelor de expresie sînt dictate, pe de o parte, de necesitatea asigurării unei note de inedit, prin fast și spectacol, momentului celui mai important din viața a doi tineri, din existența a două familii pe cale de a se înrudi și din viața colectivității sătești. Pe de altă parte, complexitatea ceremonialului izvorăște din dorința participanților de a asigura maximum de eficiență magică, etică, estetică și afectivă tuturor momentelor din scenariul nunții, recurgînd la un gen de iterativitate și redundanță a mijloacelor de expresie atît de frecvente în toate practicile de incantație, în cazul cărora cantitatea este sinonimul calității și performanței. Pentru semiotica și hermeneutica folclorică, sincretismul și poliglosia simbolică a ritului nupțial sînt dovezi clare ale unicității și organicității culturii populare cuprinzînd un număr mare de coduri și limbaje, descifrabile unul prin altul, traductibile unul în celălalt.

CONSTANTELE SEMANTICE ALE CEREMONIALULUI NUPȚIAL

Din punctul de vedere al funcției și finalității lor, toate acțiunile implicate în scenariul nunții, după părerea specialiștilor (Bîrlea, 1981, 426), pot fi împărțite în trei grupe : 1. riturile de trecere, ce marchează separarea de stadiul flăcău-fată și încorporarea în noul stadiu de bărbat și nevastă ; 2. riturile menite să asigure belșugul în gospodărie, fertilita-

tea și mai cu seamă sporul la copii ; 3. riturile apotropaice care au ca scop apărarea mirelui și miresei de acțiunile nocive ale spiritelor vrăjmașe.

După apariția în 1908 a celebrei cărți a lui Arnold van Gennep *Les rites de passage*, aproape toți etnologii și folcloriștii români și europeni au interpretat nunta din perspectiva riturilor de trecere, evidențiind cele trei momente principale reflectate în practicile și obiceiurile ceremoniale : *preliminarii* (practicile vizînd ruperea cu vechea etapă) ; *liminarii* (riturile trecerii propriu-zise) ; *postliminarii* (obiceiurile menite să asigure încadrarea în noua stare). Chiar și cei ce au evidențiat existența în cadrul ceremonialului și a altor nuclee semnificative, în afara elementelor marcînd trecerea, a celor de propițiere sau a celor apotropaice, au considerat că nota dominantă a nunții rămîne marcată de trei faze ale trecerii : separarea de vechea stare, pregătirea și trecerea propriu-zisă și intrarea într-un nou cerc de relații. În acest mod procedează și autorul recentei monografii *Poezia populară de nuntă ;* deși în mai multe ocazii subliniază prezența în scenariul nunții a „riturilor de unire, care trebuie să înlesnească apropierea celor doi tineri, pînă la realizarea deplină a cuplului" (Șeuleanu, 154), rămîne totuși fidel punctului de vedere tradițional, afirmînd că „suita de obiceiuri legate de căsătorie, ca etapa existențială încărcată cu multiple semnificații, are ca obiectiv principal să asigure trecerea celor doi tineri de la stare de fată și flăcău la categoria oamenilor maturi, a celor însurați" (*Ibidem*, 54—55). Desigur, ar fi lipsit de orice temei ca cineva să încerce astăzi să nege apartenența ceremonialului căsătoriei la complexul riturilor de trecere. Împreună cu obiceiurile de naștere și cele de înmormîntare, datina nunții marchează un moment extrem de important în traiectoria unei vieți umane. Ideea trecerii de la un mod existențial diferit la altul reprezintă constanta semantică prin care se apropie între ele cele trei rituri familiale. Însă în afara factorului semantic comun, trebuie să existe pentru fiecare dintre ele o notă (o funcție) distinctivă ce determină specificul fiecărui rit în parte. Considerăm că dominanta semantică a căsătoriei și a nunții este ideea u n i r i i, a nașterii (botezului) — ideea i n t e g r ă r i i noului născut în colectivitatea umană, iar a ritului de înmormîntare — s e p a r a r e a definitivă a celui plecat pe lumea de dincolo de universul celor vii, de „lumea albă".

Scanned with OKEN Scanner

UNIFICAREA CONTRARIILOR – DOMINANTA SEMANTICĂ A CEREMONIALULUI DE NUNTĂ

Termenii lingvistici denumind ritul de nuntă sau pe cei doi protagoniști (*căsătorie, nuntă, însoțire, soț, soție etc.*) și majoritatea simbolurilor prezente în ceremonialul nupțial sînt legate de ideea formării *cuplului*, de unificare a două principii polare, *masculin* și *feminin*, care în gîndirea strămoșilor erau puse la temelia întregului edificiu al lumii vizibile și invizibile. Textele poetice, constituite din orații, cîntece și strigături, prezente la orice nuntă tradițională, precum și elementele dramatice și actanțiale, împreună cu toate accesoriile și obiectele rituale implicate în această mare sărbătoare a satului sînt subordonate întemeierii unei familii, u n i r i i celor doi tineri, mirele și mireasa, în vederea unui nou tip de existență socială, afectivă și morală. Actul marital este încărcat cu dramatismul unificării contrariilor, cu tensiunile și stările conflictuale ce preced și însoțesc armonizarea celor două principii complementare. Întregul edificiu al nunții — momentele și scenele ei centrale, dar și elementele periferice — sînt puse sub semnul simbolic al cifrei *doi*. Vîrful acestei piramide alcătuite din elemente duale îl reprezintă cei doi protagoniști principali ai ceremonialului de nuntă, mirele și mireasa, prezentați de scenariul nupțial în ipostaze succesive de armonizare : la început drept candidați la însurătoare, apoi ca logodnici, miri și, în sfîrșit, ca soți. Cuplul marital antrenează în orbita sa alte diade, reprezentînd familiile celor doi tineri, rudele mai îndepărtate și prietenii mirelui și ai miresei, comunitățile a două sate, în cazul cînd mireasa provine din alt sat. Cu cifra *doi* sau cu numere pare ne întîlnim deja în practicile magice premaritale la care recurg fetele de Sfîntul Andrei, Sfîntul Vasile sau de Bobotează. Se consideră că ele se vor mărita negreșit dacă lemnele aduse din pădure sînt în număr par, dacă două picături de ceară se unesc în apă, dacă două fire de păr de porc puse alături pe o plită încinsă se unesc, dacă bobocii de la gîscă sînt cu soț (Sevastos, 1889, 7).

Cu același număr simbolic ne întîlnim mereu în toate fazele desfășurării nunții : la fată se trimit, de regulă, doi petitori ; în număr par sînt solii care fac chemările la nuntă ; principiul parității funcționează în alegerea numărului vornicilor și

druștelor ; înșirați doi cîte doi vin călăreții din alaiul mirelui („Vine oastea d-înapoi / Înșirați tot doi cu doi", Teod., 205) ; două formații de lăutari sînt prezente la nunțile din familiile mai înstărite ; din două care este alcătuit convoiul ce pleacă după mireasă, avînd înhămați 2—4—6 boi ; cu două lumînări se pleacă la biserică ; nuntașii se împart în două tabere, la început, unii sînt asediatorii miresei, alții — apărătorii ei ; după rezolvarea parțială a conflictului ritual, care apare sub aspect ludic, diviziunea mesenilor în două grupuri rămîne în vigoare și pe parcursul petrecerii : în timp ce unii joacă în curte, alții trebuie să stea în casă (Sevastos, 1889, 221) etc.

SIMBOLURILE UNIFICĂRII ȘI MEDITAȚIEI

Pornind de la semnificația fundamentală a diverselor acte simbolico-rituale, nunta poate fi modelată semiotic ca un proces de armonizare treptată a contrariilor, de apropiere continuă între cele două principii, masculin și feminin, pînă la întemeierea echilibrului familial necesar unei vieți conjugale creatoare sub toate aspectele, cînd *doiul* complementar și tensional este înlocuit de *unul* unificator și totalizator.

Un rol important în atenuarea conflictului marital avînd rădăcini adînci în concepțiile și în practicile arhaice însoțitoare căsătoriei exogamice din societățile gentilice, revine actelor și diverșilor agenți de mediere și de unificare, începînd cu schimbul de obiecte rituale și culminînd cu legătura primei nopți de nuntă. În Dobrogea, deși ziua începerii adevărate a nunții, ca peste tot în țară, este joia, de miercuri se pornește la pregătirea pîinii și colacilor rituali. Cu această ocazie, între mire și mireasă se procedează la un schimb de *plămădeală* : mirele trimite printr-un sol al său o turtiță de plămădeală, iar de la mireasă o femeie duce o altă turtiță la casa mirelui (Sevastos, 1889, 76). Simbolismul germenului activ al celor două turtițe de plămădeală este destul de transparent, de aceea vom insista numai asupra faptului că cei doi colaci rituali, prezenți în scenariul nunții, îi vor desemna pe mire și pe mireasă luați separat sau în conjuncția lor. Procesul de transformare a grîului în făină, a făinii în aluat, frămîntarea și coacerea

Scanned with OKEN Scanner

pîinii sau a colacului au semnificații simbolice profunde, ce țin de tainele zămislirii vieții. Nu întîmplător cercetătorii vechilor culturi stabilesc o sinonimie între simbolul *colacului* și acela al *pomului vieții* (Ivanov — Toporov, 1974, 243). La plămădirea și coacerea pîinii participă două dintre principalele stihii ale naturii : *focul*, semnificînd elementul masculin și *apa* — o stihie feminină. Despre conjuncția celor două principii vorbesc și ornamentele de pe colacii rituali. Pe o întinsă arie culturală europeană, printre imaginile ce împodobesc colacul ritual de nuntă figurează *Soarele* și *Luna*, care în simbolistica multor popoare desemnează bipolaritatea *masculin-feminin* (*Mify*, I, 622).

Schimbul tradițional de cadouri între fată și flăcău se efectuează și cu ocazia logodnei. De cele mai multe ori, fata îi oferă logodnicului o năframă cusută cu flori, simbol al feminității și castității, iar feciorul îi dăruiește un ban de aur — metal solar și masculin. Cu această ocazie, se face și schimbul de *inele*, unul dintre cele mai răspîndite simboluri maritale, semnificînd legătura indisolubilă și credința reciprocă. Nu este exclus ca, într-o fază mai veche, simbolismul inelului să fi avut un substrat erotic mai pronunțat, căci era mai cu seamă un simbol feminin. În colindele românești cu conținut marital se vorbește de întîlnirea fetei cu junii care îi cer niște semne matrimoniale și erotice : „Unu-i ceru măr din sîn, / Unu-i ceru inelușu, / Altu-i ceru cununița“ (Viciu, *Colinde*, 126). Istoricii culturilor arhaice presupun că inelul era cîndva un simbol al vulvei feminine, iar obiceiul de a pune inelul de logodnă pe deget avea o semnificație erotică (Uspenskij, 150). Se consideră, de asemenea, că, în basme, controlul inelului ar avea sensul unei probe de verificare a castității feminine (Aziza, 40). În poveștile despre zîne, îngustimea inelului este un test al virginității, fiind un substitut al pantofiorului de sticlă. Dar semnificațiile rituale ale inelului au evoluat, mai tîrziu, spre un simbolism al legăturii și unificării.

Conjuncția dintre principiul masculin și feminin e stimulată și prin alte numeroase gesturi și acțiuni rituale prezente la sărbătoarea căsătoriei : împreunarea mîinilor, sărutul pe obraz, amestecul băuturilor destinate mirelui și miresei, băutul din același pahar, spălarea mîinilor cu apa din aceeași cană, mîncatul din aceeași bucată de pîine unsă cu miere, legarea calului mirelui de cel al miresei cînd se întorc de la cunună,

legatul năframei miresei de toiagul vornicelului, introducerea în casă, de către soacră, a mirilor, cu capetele alăturate prinse într-un șervet sau frîu, care ne amintește de străvechiul obicei practicat de romani de a pune tinerii căsătoriți să tragă la un jug de unde au provenit o serie de termeni maritali (cf. *coniuga* „soție", *conjugalis* „conjugal, de căsătorie", *coniugium* „căsătorie" etc.).

Un loc important în procesul de mediere simbolică îl au toate schimburile de daruri între mire și mireasă și între membrii familiilor pe cale de înrudire, precum și dansurile și jocurile colective, în primul rînd „dansul miresei", care avea sensul integrării ei în noul neam, mireasa fiind jucată mai ales de rudele mirelui.

Scanned with OKEN Scanner

2. SIMBOLURILE MIRELUI ȘI ALE MIRESEI

Analiza ceremonialului de nuntă ne arată că antagonismele dintre cele două principii pe cale de armonizare și reunificarea lor sînt simbolizate nu numai prin actele la care participă în mod nemijlocit mirele și mireasa, ci și prin obiectele rituale ce îi semnifică și îi reprezintă. Simbolurile mirelui și ale miresei aparțin unor coduri și limbaje extrem de variate alcătuite din elementele unui vocabular astral *(Soare, Lună, luceafăr, stea)*, mitico-fabulos *(zînă, crai, crăiasă, Adam, Eva)*, zoomorf și cinegetic *(vînător, ciută, păun, păuniță, pasăre, cocoș, găină* etc.), decorativ-vestimentar *(năframă, cunună, inel, văl, pană, cămașă* etc.), instrumental-obiectual *(toiag, fus, furcă, ladă, ploscă* etc.) ; ele sînt prezente, de asemenea, în unele componente ale limbajului militar *(împărat, oaste, cetate, vornic* etc.) sau în elementele unui limbaj al negoțului *(negustor, corabie, marfă)* etc. Aflîndu-se în raporturi de asociere paradigmatică, aceste semne interacționează pe plan sintagmatic în textele poetice și în actele ceremonialului nupțial, conferindu-i un caracter mozaical și caleidoscopic, însă păstrînd în același timp anumite constante de ordin semantic.

SIMBOLURILE VEGETALE

Nu prezintă nici o surpriză faptul că folclorul nupțial, ca derivat și ca sinteză a altor forme de manifestare artistică a poporului, apelează atît de frecvent la imagini din lumea plan-

telor, supralicitînd domeniul floral. Deși simbolurile florale gravitează în jurul sferei femininului, ele pot fi utilizate și ca semne poetice pentru protagoniști masculini. Ca și în cîntecul liric, repartizarea florilor în simboluri masculine sau feminine nu are neapărat o motivație de ordin botanic sau estetic, ea depinzînd de genul gramatical al denumirii lor. Mireasa poate fi o *floare* în general, fără indicarea speciei : „Că acea frumoasă floare / Și dulce mirositoare / De aici să o strămute, / Să o ia și să o mute / La curtea împărătească / Unde locu-i să priască" (Fira, 29) ; „Aici stă o Sînziană / Cum nu-i floare la poiană" *(Orații,* 4) ; „Nu-i floare din grădină / Ci o tînără copilă " *(Orații,* 14). În alte cazuri, frumusețea și puritatea miresei e redată printr-o floare anume, crescută în grădina părinților și ajunsă să împodobească ospățul de nuntă : „Raza soarelui zicea : / — Cine — aici că îmi ședea ? / — Șede un fecior / Cinaș domnișor, / Iar mai dincolea / Șede-o viorea" (*Orații,* 8).

Atunci cînd orațiile de nuntă caută să scoată în evidență însușirile fizice ale mirelui, el este, de asemenea, comparat cu o floare, a cărei denumire ține, de regulă, de genul masculin : „Dară ea n-a vrut să plece . . . / La curtea cu doru / Unde-i crai bujoru" ; „Ci o dăm a fi nevastă / La om bun și norocos, / Ca un trandafir frumos" *(Orații,* 70).

În sistemul imaginilor artistice din repertoriul nupțial, ca și în toată arta populară românească, un rol important revine asocierii, pe multiple planuri, a ființei umane cu un *pom.* Orațiile de nuntă apelează în mod frecvent la motivul asimilării tinerilor cu doi pomi în floare : „Le-a venit și lor vremea de căsătorit / Ca la doi pomi de înflorit" (Sevastos, 1889, 171).

Omologia cu pomul, și în special cu bradul de la munte, arborele totemic al protoromânilor, se referă mai ales la mire : „Cest fecior / E din munții cu bojor / Cu curtea plină de dor. / Ia vedeți-l ce mai om : / Nalt și cinaș ca un pom" *(Orații,* 72) ; „Că și-a nostru bun fecior / E-nalt și dezmierdător / Ca bradu de pe la munți" *(Orații,* 71). După cum o atestă materialele etnografice, bradului i se rezervă un loc important în desfășurarea ceremonialului de nuntă în multe regiuni ale țării. Împodobit cu panglici multicolore și încărcat cu turte dulci, cu smochine, migdale și nuci, *bradul nupțial* reprezintă *pomul vieții,* semnificînd belșugul, rodnicia și perenitatea. Acest brad se asociază cu mirele, pe care îl figurează simbolic în actele rituale menite să-i apropie pe cei doi tineri și să stabilească legături cît mai

Scanned with OKEN Scanner

trainice între cele două case și două familii pe cale de înrudire. În Oltenia, un brad împodobit anume este adus de brădar la casa miresei, unde rămîne să-l reprezinte pe mire în tot decursul nunții (Pop — Ruxăndoiu, 199). La nunțile din alte regiuni ale țării se recurge la îngemănarea bradului, ca simbol masculin, cu un alt obiect ritual, simbolizînd principiul feminin. Astfel, în Transilvania, bradul e înfipt într-un *cozonac* mare și frumos, care, prin simbolismul său aparține, de regulă, constelației simbolurilor feminine. În Muntenia, bradul mirelui se pune într-o *doniță*, *găleată* sau *cofă* cu apă adusă de la izvor, așezată în centrul ogrăzii ; în jurul lor se joacă o horă (Sevastos, 1889, 152). În această conjuncție simbolică, *apa*, ca și recipientul respectiv (găleata, donița), reprezintă principiul feminin. Rolul ritual al găleții cu apă și al bradului este subliniat și de faptul că, după ce se termină hora ce pecetluiește unirea simbolică a stihiei masculine cu cea feminină, bradul se pune pe patul din colțul miresei, iar vadra cu apă e jucată de nuntași într-un dans ritual numit *jocul găleții* (Sevastos, 1889, 152).

SIMBOLURILE ZOOMORFE

Folclorul nupțial al multor popoare apelează în mod frecvent la simboluri de tip zoomorf, pentru a-i reprezenta pe mire și pe mireasă în cadrul unei alegorii cinegetice avînd substrat marital. Ritualul de nuntă la români nu face excepție de la această regulă, căci în orațiile, în cîntecele și în strigăturile noastre asocierea mirelui sau a miresei cu un reprezentant al regnului animal este un procedeu poetic extrem de uzitat. În afara cunoscutei alegorii a *căprioarei* (ciutei), vînate de ceata mirelui, mireasa mai poate fi reprezentată ca *pasăre (păsăruică, porumbiță* etc.) urmărită în zborul ei de către colăcerii mirelui : „Dar sîntem la drum / Pe la ăst cătun, / Dup-o păsăruică : / Pe la cap bițată, / Mîndră și-nflorată. / Cu aripi fermecate. / Cum treceam prin sate, / Ale guri găscate / Tot ne agrăia / Și ne vorovia / Că la casa ta / În mălini ar sta / Și-ar tot ciripi, / Că ea s-ar porni / Cătră-un cuib mai mai cinaș“ *(Orații,* 74).

Pornindu-se de la podoaba tradițională a portului românesc specific unor regiuni ale țării — *pana* pe care mirele o purta la pălărie pe cînd era flăcău — acesta este asemănat cu un *păunaș* ce se rotește deasupra satului sau deasupra casei miresei : „Pe de-asupra istui sat / Joacă-un păunaș rotat. / Nu știu-i păunaș rotat, / Ori mirele fermecat“ (S. Fl. Marian, 1890, 382).

Toate materialele folclorice și etnografice referitoare la nunta tradițională românească menționează prezența activă în cadrul ceremonialului nupțial a *calului,* simbol arhetipal al principiului energetic masculin. El e un prieten nedespărțit în conchista maritală a tînărului flăcău, iar gîndurile și sentimentele mirelui sînt adesea transferate calului ; despărțirea de libertatea și lipsa de griji a perioadei premaritale a tînărului este poetic redată prin dialogul de bun rămas al flăcăului cu calul tinereții sale sau prin imaginea ultimului drum călare la cea care a fost cîndva iubită iar acum e pe cale de a deveni soție : „La fîntînă sub nucet, / Unde curge apa-ncet, / Toți caii beau și mănîncă, / Numai calul mirelui / Nici nu bea, nici nu mănîncă / Făr' rînchează să se ducă / Și strănută să pornească / Peste munți în alte curți / La părinți necunoscuți / Și la frați neîntrebați, / La surori fără durori“ (Bîrlea, 1981, I, 438).

Ideea unirii și armoniei tinerei perechi conjugale, redată în limbajul vegetal prin imaginea a doi pomi înfloriți, se exprimă în codul zoomorf prin perechea de *porumbei,* pe care o cunoaștem deja din lirica de dragoste : „Amîndoi v-ați potrivit : / Și la ochi și la sprîncene / Ca doi porumbei la pene“ *(Ibidem,* 418).

Desfășurarea semnificației simbolului pe plan sintagmatic generează un text poetic sau un ritual de o anumită extensiune, acesta însă nu-și epuizează niciodată întregul său potențial semantic. Contextele simbolice, deși limitate la evidențierea unei anumite laturi semnificative a simbolului, deschideau în fața participanților la ceremonial, familiarizați, în general, cu imaginile respective, un vast cîmp de asociații, ce permiteau recunoașteri și reconstituiri de modele mito-poetice mai vaste. Ceea ce spectatorului de astăzi sau chiar cercetătorului preocupat de ritul nunții i se pare o simplă inserțiune decorativă sau un element cu sens ambiguu și estompat, avea pentru reprezentantul autentic al culturii tradiționale un sens destul de transparent. Aceasta nu exclude, desigur, posibilitatea unei „opa-

cizări“ a sensului semnelor maritale chiar și la unii purtători ai culturii folclorice, trecerii lor în sfera profană. «Desacralizarea a stat la baza celor mai multe modificări — remarcă I. Șeuleanu. Ea a atras după sine deplasări de semnificații, așa-numitele „goliri de sens“, astfel că, într-adevăr, unele acte se mențin azi numai prin forța tradiției, ca niște sedimentări ale acesteia, fără ca cei care le performează să le mai poată dezvălui și deci înțelege rosturile exacte» (Poezia pop. de nuntă, 61).

CÎNTECUL ȘI JOCUL „GĂINII“

Așa se întîmplă, de pildă, cu unul din simbolurile zoomorfe prezent în ceremonialul de nuntă, căruia i se atribuie astăzi sensuri prea îndepărtate de semnificația sa originară. Avem în vedere episodul „găinii“ rituale, oferită mirilor sau nașilor împreună cu cîntecul respectiv. La masa mare este adusă de către socăcița (bucătăreasă), isteață și bună de gură, o *găină* friptă, ornată cu verdeață, brad, măghiran, ederă, merișor sau altă frunză verde, avînd aninată la gît o salbă din felii de ceapă înșirate pe o ață ; găina era cusută cu ață, dar în așa fel ca lucrul acesta să nu se observe și servită fierbinte ca focul ; un mire priceput și destoinic trebuia s-o rupă dintr-o singură mișcare (Sevastos, 1889, 57). Obiceiul, prezent mai cu seamă în Muntenia, a fost interpretat drept o probă inițiatică a mirelui. Sceneta „găinii“ o întîlnim și la nunțile din Transilvania, însă aceasta e oferită nașului în schimbul unei anumite sume de bani (S. Fl. Marian, 1890, 668). Dacă unii interpreți ai obiceiului văd în el o probă inițiatică, alții consideră că este un ritual menit cîndva să asigure „fertilitatea“ tinerei perechi (Bîrlea, 1981, 429). Ambele interpretări sînt îndreptățite, avînd în vedere polisemantismul specific actului simbolic în general. Dar funcția inițiatică și cea propițiatorie derivă dintr-un simbolism erotic ancestral, cu care este impregnat întregul ceremonial nupțial. Textele ce însoțesc scena cu găina friptă nu lasă nici un dubiu în această privință : „Cine-i harnic de asta / Ca să pusce găina ?“ (S. Fl. Marian, 1890, 668) ; „Săraca găina mea / Cum se duce pe-o nuia / Și cocoșu după ea / Tîrîndu-și

aripa. / Hop, găina, hop. / Cocoșu s-o cocoșească / Nașu bine să-mi plătească, / Ș-apoi cînd s-o potrivi / Ș-amîndoi ne vom iubi. / Hop, găina, hop" („Izvorașul", nr. 9/10, 1935, 323). Ritualul „ruperii găinii", cu toate elementele și detaliile care îl acompaniază, nu e decît o transpunere în planul actanței ceremoniale a unei părți din mitologia și simbolistica *cocoșului* și *găinii*, atît de relevante pentru întreaga cultură tradițională românească, unde *cocoșul* este una din cele mai expresive întruchipări faunistice ale principiului masculin, activ, viril și creator, iar *găina* semnifică fecunditatea feminină.

SIMBOLURI-OBIECTE

O bună parte a ceremonialului de nuntă reprezintă desfășurări actanțiale ale unor simboluri-obiecte și instrumente de uz casnic sau de muncă agricolă. *Plosca, ulcica, sita, farfuria, vadra, covata, fusul, furca, lada de zestre, biciul, toiagul* etc.; la ele se adaugă piesele de îmbrăcăminte (*cununa, vălul, conciul, năframa, pana* etc.), mîncărurile și băuturile ș. a., se constituie în semne ale unor coduri și limbaje, care, pe lîngă alte funcții rituale (augurale, propițiatorii, apotropaice, inițiatice), o au și pe aceea de a desemna dihotomia *masculin-feminin*, considerată în această lucrare drept dominantă semantică a planului de semnificații implicate în ceremonialul nupțial.

TOIAGUL

Toiagul vornicului, simbol axial și falic, prezent în toate momentele desfășurării nunții, împreună cu bradul, este poate cea mai transparentă întruchipare a principiului masculin, un transsimbol al mirelui. După cum reiese din descrierea lui S. Fl. Marian, la nunțile din nordul Moldovei toiagul se pune în

Scanned with OKEN Scanner

fața miresei, care leagă de el o *năframă* cusută cu flori, ce semnifică, fără îndoială, principiul feminin. Cîntecul cîntat cu această ocazie de vornicelul mirelui reconstituie o parte din semnificația simbolului întruchipînd pomul vieții și izvorul energetic încredințat miresei : „Acest copăcel, / Mîndru frumușel, / Crescut-a crescut / Chiar de la-nceput / De la tinerețe / Pînă la a lui vîrstă, / Cum îl vedeți c-aici stă . . . / Acum nimeni n-are/ Voie să-l ridice / Din loc de aice, / Numai jupîneasa, / Mireasă cu flori alese / De mătase / Are voie să-l lege / Și de aice/ Să-l ridice" (S. Fl. Marian, 1890, 541).

Bățul, în diferite variante ale sale, de la bîta păstorului, pînă la măciuca lui Hercule, tyrsul lui Dionysos, caduceul lui Hermes sau sceptrul conducătorilor de stat, are semnificația puterii în plan biologic și social, fiind un transsimbol al focului celest și al arborelui vieții. Toiagul ritual este înzestrat cu puteri magice, fiind capabil să îndepărteze influențele nefaste, să fecundeze femeia, să fertilizeze solul, să producă moartea, dar și învierea celui lovit. Asimilat principiului energetic și generator masculin, bățul figurează în riturile de nuntă ale multor popoare, fiind folosit în diferite acte de magie simpatetică sau de magie prin contagiune. Mai frecvent, el e utilizat pentru aplicarea unor lovituri destinate miresei, cu scopul de a stimula fecunditatea : „cu cît mai tare, cu atît mai roditoare" (Mușu, 1973, 8). În Polonia, la plecarea mirelui și miresei, se aruncă cu bețe după ei, iar în Suedia mirele și mireasa trebuiau să se lovească reciproc în noaptea nunții, pentru a stimula fecunditatea. Simbolismul fertilizator și falic al bățului apare destul de pregnant și în basme : *Țugulea*, eroul basmului lui P. Ispirescu, lasă însărcinate într-o singură noapte cincizeci de femei sterpe, lovindu-le ușor pe spinare cu un toiag.

Materialele etnografice referitoare la nunta românească nu mai înregistrează lovitura rituală cu toiagul, deși, sporadic, la sfîrșitul secolului trecut se mai practica în unele regiuni ale țării lovitura rituală a miresei cu ***biciul,*** în momentul plecării ei la casa mirelui (S. Fl. Marian, 1890, 598). În acest context ritual, biciul înlocuiește, desigur, toiagul, căci în simbolistică, el ține tot de sfera simbolurilor masculine.

Scanned with OKEN Scanner

Nunta românească mai include și alte simboluri axiale, precum *buzduganul, paloșul, pușca, pistolul, fusul, parul, leuca, tîrnăcopul*. Acestea, toate, sînt puse, într-un fel sau altul, în contact simbolic cu semnele instrumentale sau de altă natură ale miresei. Astfel, în oratia rostită la sosirea cortegiului mirelui la casa miresei se spune că *floarea* din grădina părinților este scoasă din pămînt cu *tîrnăcopul* de argint și transplantată în grădina mirelui : „Iubiți socri lăudați, / Vă rog să nu fiți supărați, / C-am venit / Cu tîrnăcoape de argint / Floarea din pămînt s-o luăm, / Cu ea să ne bucurăm / La curte de împărat / Bun și-n toate împăcat, / Și-acolo să-nflorească, / Roadă multă s-odrăslească" *(Orații,* 96—97). În Transilvania, printre acțiunile simbolice făcînd aluzie la unirea celor două principii și la trecerea fetei în stadiul de femeie se numără și tragerea cu *pistolul* sau cu *pușca* într-o *ulcică* umplută cu cenușă și așezată în vîrful unui par.

Actul primei nopți, momentul culminant în conjuncția celor două principii, este adesea dublat în chip magico-simbolic prin aducerea în camera nupțială, pe de o parte a unor obiecte cu vădită semnificație masculină (*cazmaua, furca de fîn, fusul, coasa, toporul* sau *baltagul* etc.), iar pe de altă parte, a obiectelor semnificînd sfera feminină (*furca de tors, ițele, lada de zestre* etc.). S. Fl. Marian, notînd acest obicei, nu mai sesizează rostul lui magico-simbolic, recurgînd la o explicație de tip profan și moralizator : prezența respectivelor obiecte ar avea rostul „să-i familiarizeze cu munca chiar în aceste momente de fericire, ca să-i facă a-și aduce aminte că întru sudoarea feței au să-și cîștige pîinea" (1880, 687).

Desemantizarea afectează și alte numeroase acte rituale, care treptat și-au pierdut funcțiile lor magico-simbolice, devenind niște elemente ornamentale sau momente de divertisment. De pildă, chiar și pentru nuntografii cei mai avizați, bătaia *fedeleșului* cu *ciocanele* nu mai implică nici un subtext simbolic : „[Tinerii] pornesc apoi prin sat făcîndu-se în chip de ostași, legînd la gîtul unuia un fedeleș mare, dîndu-i și două ciocane de lemn cu care bate în fedeleș, care, fiind deșert huește de te amețește, și multe alte curiozități mai inventează de care nu te saturi privindu-le" (S. Fl. Marian, 1890, 687).

Scanned with OKEN Scanner

CUNUNA

Se poate constata că obiectele rituale cu mare recurență în contextul nunții și cu o mare răspîndire geografică își mențin funcțiile și semnificațiile fundamentale ; ele poartă peste timp o anumită aureolă simbolică. Printre aceste simboluri se numără mai ales unele însemne ale miresei. Dintre ele, pe primul loc se situează, desigur, *cununa* de la care au derivat o serie de termeni din lexicul marital : *a (se) cununa, cununie* etc. În opoziție cu *pana de mire*, semnul dinstinctiv al protagonistului masculin, cununa reprezintă principalul atribut al miresei. Funcția ei semiotică se dovedește complexă, căci, în simbolistică, cununa (coroana) este semn solar și celest ; ea semnifică o anumită demnitate de ordin social sau spiritual de proveniență divină ; ca orice cerc magic, ea are funcție apotropaică, dar și una de unificare. În simbolica nunții, cununa întruchipează, înainte de toate, principiul feminin, în speță, stadiul feciorelnic al miresei. Faptul că o coroană, mai cu seamă cea împletită din flori, este un simbol al fetei de măritat îl atestă practicile magice premaritale, la care recurg fetele la multe popoare indo-europene. Relevant pentru scopul cercetării noastre e obiceiul aruncării unei coronițe într-un pom (simbol axial masculin) ; dacă cununa se agață de ramurile pomului, atunci acea fată se va mărita curînd (Vinogradova, 25) ; în aria culturală dacoromână, primirea unei coroane de către un flăcău de la o fată era semnul acceptării căsătoriei (Herseni, 190).

Simbolului cununei și năframei, despre acesta din urmă am mai avut prilejul să vorbim în lucrare, i se adăugă și *vălul miresei,* ce semnifică nevinovăția, puritatea, avînd totodată funcția de a o despărți de spațiul profan și de a o situa în zona misterului și sacrului cu care este învăluită feminitatea încă de la începuturile civilizației umane.

COLACUL

În vocabularul codului alimentar utilizat în ceremonialul de nuntă, unul din simbolurile mai importante ale principiului feminin este *colacul ritual*. Prin forma sa, de regulă, circulară,

el se apropie de simbolurile inelului și coroanei. Acest lucru e atestat și de unele apropieri în cadrul ritualului. Dacă înainte de măritiș fetele caută să capteze imaginea viitorului soț privindu-l printr-o coroană împletită din flori, actul magic al „încercuirii" soțului se efectuează în momentul sosirii mirelui la masa miresei, care îl privește de la distanță prin gaura unui colac, așa cum reiese și din următoarea orație ardelenească : „Ieși afară tu, mireasă, / Și te uită-n floarea-aleasă, / Că vine mirele tău ; / Și te uită prin colac, / Că cine vine ți-i drag" *(Orații,* 208).

Încă de pe vremea cînd făina se obținea prin pisarea boabelor de grîu sau de secară într-o piuă cu ajutorul unui pilug de lemn, os sau piatră, întregul proces de preparare a pînii era asimilat cu zămislirea și procreația. Ceremonialul nupțial românesc a păstrat urmele acestui simbolism erotic ancestral, căci prepararea colacilor rituali implică dualitatea simbolică masculin-feminin. La cele relatate în alte capitole (cf. *supra,* 185), se mai poate adăuga următoarea mărturie etnografică : „Măcinarea făinii — scrie Elena Sevastos — e un act ritual, ca și plămădirea pîinii ; frămîntarea aluatului se face în două coveți puse una peste alta. Făina e turnată de un băiat care stă călare pe o șea. Aluatul se împarte în două părți din care se fac doi colaci, care vor fi rupți în capul mirelui și miresei" *(Nunta la români,* 77).

Ca semn al miresei, pe de o parte, și ca simbol al conjuncției dintre bărbat și femeie, implicînd dimensiunea cosmică a acestei uniri, colacul apare într-o seamă de momente ale scenariului nupțial, polarizînd atenția participanților. La nunțile din Bucovina, în momentul sosirii mirelui cu alaiul său la curtea miresei, «vine socrul mare cu un colac rotund și-l dă nunului. Nunul ia colacul, se pune cu dînsul în mijlocul danțului și ținîndu-l în sus între mire și mireasă, zice către mireasă : „Uită-te, / Că-ți răsare / Sfîntul Soare !". Mireasa se uită prin borta colacului în cele patru părți ale lumii. După dînsa se uită prin borta colacului și mirele» (S. Fl. Marian, 1890, 471)". Dacă această porțiune a ritualului subliniază ideea unirii și înscrierii tinerei perechi în spațiul cosmicizat pus sub incidența astrului zilei, următorul episod — ruperea colacului deasupra capului miresei este menit să marcheze momentul marii tranziții a făpturii feminine. Bucățile din acest colac, aruncate în patru colțuri ale lumii și atît de rîvnite de nuntași, mai ales de către fete, în-

Scanned with OKEN Scanner

trucît se consideră că bucățile sînt „bune pentru măritat", denotă rămășițele unei concepții străvechi despre mireasă și despre colacul ce o semnifică. Se consideră că în momentul actului nupțial mireasa este încărcată cu puteri energetice maxime, care se răsfrîng binefăcător asupra tuturor participanților la ceremonial, de unde dorința lor de a veni în contact cu mireasa sau cu obiectele ce o înconjoară și o reprezintă. De exemplu, răpirea miresei poate fi simulată și prin răpirea colacului ritual : „Cînd mirele și suita sa intră în curtea miresei, aice se află un scăunel pe care este așezat un colac ; colăcerul și vornicul mirelui vor să răpească acest colac, dar întîmpină rezistență : pîna la urmă, apucînd unul din dînșii colacul și punîndu-l în băț îl joacă cu fală printre nuntași. După aceea, punîndu-se amîndoi vornicii alături și ținînd bățul de amîndouă capetele în sus, astfel ca colacul să fie la mijloc, se petrec mirele de trei ori pe sub dînsul, apoi se petrec vorniceii, iar după ce s-au petrecut trustrei, vorniceii prind de-odată colacul și-l rup în două" (S. Fl. Marian, 1890, 460—461). Actul simbolic al unirii contrariilor prin împlîntarea colacului de nuntă într-un vîrf de suliță este, de asemenea, un obicei înregistrat la nunțile din multe părți ale țării (Sevastos, 1889, 97—98).

RECIPIENTELE

O categorie destul de numeroasă o obiectelor ce simbolizează principiul feminin o alcătuiesc *recipientele* de tot felul, prezente în diferite momente ale nunții. Printre ele figurează *plosca, vadra, donița, paharul, oala, farfuria* și un soi aparte de recipient ritual care este *lada de zestre*.

Arheologia și etnografia ne oferă suficiente dovezi ale identificării simbolice a vasului de lut din neolitic sau a recipientului alchimiștilor din Evul Mediu cu uterul matern, cu principiul regenerării și păstrării vieții (C. G. Jung, 252). Obiectele de ceramică veche sau recentă, în special vasele, poartă o vădită amprentă antropomorfă. Ele modelează în mod discret sau vădit mai cu seamă trăsăturile corpului feminin, ceea ce îi inspiră lui

Scanned with OKEN Scanner

Tudor Arghezi următoarele versuri : „Nepreţuind granitul, o, fecioară ! / Din care-aş fi putut să ţi-l cioplesc, / Am căutat în lutul românesc / Trupul tău zvelt şi cu miros de ceară. / . . . Luai pildă pentru trunchi de la urcioare . . .“ (*Jignire*).

PLOSCA

Din vasele rituale prezente la nuntă, trăsăturile feminin-antropomorfe cele mai transparente le are *ploscа*, purtată, de regulă, de vornicelul miresei. Multiple aluzii la formele ei feminine le găsim în folclorul nupţial, dar şi în cimiliturile româneşti, acestea conţinînd adesea un simbolism ancestral al lucrurilor ce urmează a fi ghicite. Iată două dintre ele referitoare la ploscă : „Am o fată mare / Ş-o atîrn de plete-n cui“ ; „Fată de secui / Cu pletele în cui“ (Gorovei, 1972, 327). Băutul din ploscă de către socrii mari sau de către rudele şi prietenii mirilor cu ocazia invitaţiilor la nuntă este un semn al comuniunii şi al apropierii, pe cale ritual-simbolică, mai cu seamă faţă de mireasă, căci ea intra într-o nouă familie, devenea membră a unui nou neam. E de remarcat că cei doi vornici, care fac chemările la nuntă, poartă unul, *toiagul* (steagul), ca însemn al mirelui, iar altul — plosca, gătită aidoma miresei pe care o reprezintă. Atitudinea faţă de aceste semne are întotdeauna o interpretare simbolică : „Dacă sub cuvînt oarecare cei poftiţi nu beau din ploscă, e semn că nu vor veni la nuntă“ (Fira, 17).

VADRA

O serie de obiceiuri şi practici nupţiale evidenţiază simbolismul feminin al *găleţii*. Datina *vedrei*, constînd din găleata de vin pe care mirele o plăteşte prietenilor miresei, ca răscumpărare simbolică, atestă deja o anumită identitate între acest vas şi persoana miresei. Simbolismul feminin al vedrei reiese şi din următorul obicei de nuntă înregistrat în comuna Mintia din ju-

Scanned with OKEN Scanner

deţul Hunedoara : „După ce ajung acasă de la biserică, mirele şi mireasa, însoţiţi de naşi şi vornici trec într-o grădiniţă unde se află o masă, iar pe ea o găleată (ciubăr) plină cu apă. Găleata e decorată de jur-împrejur cu flori. Naşul, vornicul şi mireasa înconjoară un pom din această grădină de trei ori, ţinîndu-se de mîini. Mirele, după ce a înconjurat pomul, loveşte cu piciorul găleata. Apa se revarsă la rădăcina pomului, pe care l-au înconjurat, căci găleata se aşează la tulpina pomului“ („Izvoraşul“, nr. 5, 1936, 179). Avem aici, desigur, un străvechi rit al fertilităţii şi fecundităţii, ale cărui elemente impregnează întregul ceremonial de nuntă. Important însă din punctul de vedere al cercetării noastre este faptul că la această stimulare magică a rodirii participă ambele principii ale vieţii reprezentate prin persoana mirelui şi a miresei şi prin simbolurile lor : *pomul* întruchipează viaţa, dar şi principiul masculin, iar *vadra cu apă* reprezintă stihia feminină. Actul răsturnării vedrei are un subtext erotic, căci în simbolistică, *piciorul* are o semnificaţie falică şi este pus în legătură cu procreaţia. În basmul românesc *Petre, fiul Oii*, un cioban „frumos, frumuşel, . . . văzînd că una din oi rămase în urmă îi zise : bîr, oaie ! — şi-i dete cu piciorul, oaia rămase îndată grea. Peste nouă luni, oaia născu un băiat şi botezîndu-l îi puse numele de Petru“. În legendele româneşti despre facerea lumii, Dumnezeu creează vieţuitoarele lovind cu piciorul în pămînt (*Tipologia Hasdeu*, 540).

VESELA

Răsturnarea sau spargerea veselei constituie adesea o acţiune simbolică menită să semnifice iniţierea feminină. Astfel, în satele de lîngă Tîrgovişte se obişnuieşte să se pună la ferestrele caselor unde sînt fete de măritat farfurii cu faţa la drum, iar acolo unde fata a fost peţită şi s-a logodit, se întoarce farfuria cu dosul la drum (Slătineanu, 222). *Cănile* şi *paharele* din care se bea la nuntă ţin şi ele de sfera simbolismului feminin, precum reiese şi din următoarele cimilituri şi oraţii de nuntă : „Am o fetiţă ; / De aţi veni toţi, / La guriţă o sărutaţi“ (Gorovei, 43) ; „Să îmi iau nora din car, / Că-i mîndră ca un pahar“ (*Oraţii*, 118).

Scanned with OKEN Scanner

Recipientele marchează stadiul de fecioară sau de femeie al miresei, prin conținutul lor, prin modul de împodobire sau prin integritatea lor. Iată cîteva mărturii etnografice în acest sens : „Și spre a arăta și mai răzvădit că cele împărtășite prin aceste cîntece sunt adevărate, adică că mireasa și-a păzit cinstea cît a fost fată mare, cum intră în casă leagă cu cordele sau strămătură roșie, semnul fecioriei și nevinovăției, masa, cuiele de prin pereți, șipurile și păharele de care se servesc la cinste“ (S. Fl. Marian, 1890, 699). A doua zi după nuntă, dacă se constată că mireasa a fost fecioară, se servește băutură de culoare roșie, dacă nu și-a păzit cinstea, unul din nuntași ia o oală și o sparge de parii pragului (Fira, 52).

LADA DE ZESTRE

Lada de zestre, atribut al mobilierului țărănesc atît de strîns legat de soarta fetei de la țară, are o semnificație rituală, prin care se permanentizează principiul feminin în viața familiei. Ea însoțește fata în ipostazele ei de fecioară, logodnică și apoi mireasă, fiind totodată un obiect ce se moștenește de la mamă la fiică, cu o parte din conținutul său, marcînd astfel perenitatea valorilor feminine.

În simbolistica universală, *lada, sipetul, caseta,* în general orice obiect închis, sînt imagini asociate făpturii feminine, ce păstrează în ea atîtea surprize și atîtea taine. Psihanaliza, începînd cu celebrul eseu al lui S. Freud intitulat *Motivul alegerii casetei* (1980, 142 ș.u.), consideră că tema casetei se leagă întotdeauna de sfera ambiguității feminine. Casetele și cutiile închise din basmele și legendele diferitelor popoare, de obicei sînt ambivalente, ele purtînd păstra tezaure fabuloase sau, dimpotrivă, aidoma cutiei Pandorei, putînd aduce nenorociri și suferințe. Analogia dintre *ladă* și *corp, ladă* și *femeie* o descoperim în textele unor ghicitori : „Am o lădiță / Și-n lădiță-o porumbiță : / Dacă zboară porumbița, / N-am ce face cu lădița“ (Teod., 288).

Sînt interesante și datele etnografiei care arată că lada de zestre, prin ornamentele sale, participă la un simbolism al vieții și fertilității. Pe unele exemplare mai vechi din nord-vestul Ol-

Scanned with OKEN Scanner

teniei, în Gorj și în Mehedinți, dar și în Moldova, alături de o serie de însemne cosmice (rozeta solară, pomul vieții) apar și imagini antropomorfe stilizate precum și unele „ciudate semne în forma unor coarne sau spirale prelungite, considerate a reprezenta simboluri ale fertilității" (Petrescu, 125—126).

Presupunerea că lada de zestre ar reprezenta în ceremonialul de nuntă un simbol al miresei, poate fi susținută și prin aceea că ea participă la o suită de acte cu caracter magico-simbolic vizînd persoana posesoarei. De exemplu, la sîrbi, fetele de măritat își țin lada de zestre deschisă pînă la cununie, ca după căsătorie să nască mai ușor (*Srpski mitol. rečnik*, 153). Ceremonialul de nuntă la români cuprinde un moment semnificativ ce atestă apropierea dintre lada de zestre și mireasă : acela al scoaterii ei spre a fi dusă la casa mirelui. Cu această ocazie, se simulează o încăierare între flăcăii din anturajul miresei cu cei din alaiul mirelui ; lada poate fi scoasă numai în schimbul unei plăți, aidoma răscumpărării percepute pentru mireasă. Se mai adaugă și faptul că bătaia rituală, aplicată în vechime miresei spre a-i stimula fecunditatea, în unele regiuni ale țării a fost transferată asupra lăzii ; momentul este menționat de etnografi cu o motivație desacralizată : „Pe urmă, după ce au scos zestrea și au așezat-o în trăsură, apucă doi inși lada și pre aceasta tot ridicînd-o și lăsînd-o în jos, o scot afară. Și cum simțesc că lada e ușoară, că nu e plină de albituri, se fac a se îndoi și a o scăpa în jos, ca și cînd ar fi atît de ticsită că nu sînt în stare s-o ducă și nu încetează a bate cu pumnii într-însa pînă nu o pun în trăsură" (S. Fl. Marian, 1890, 568).

SIMBOLISMUL DANSURILOR

În ceremonialul de nuntă, mai mult decît în orice altă manifestare folclorică, limbajele constituite din simboluri instrumental-obiectuale, vegetale, zoomorfe sau cromatice se întrețes cu limbajul coreografic și cel muzical. Majoritatea lucrărilor de nuntografie românească conțin prea puține date despre aspectul muzical-coregrafic al ceremonialului ; de aceea o abordare semiotică se arată, deocamdată, dificilă. Muzica și dansul aveau ros-

Scanned with OKEN Scanner

tul să sublinieze anumite momente semnificative în desfășurarea scenariului nupțial, să aprofundeze semantica cuvîntului și gestului ritual. Ele marcau opozițiile dintre tristețea despărțirii și bucuria unei noi întemeieri. La îmbrăcarea miresei se cînta o melodie elegiacă pe cunoscutele versuri „Ia-ți, mireasă, ziua bună de la frați, de la surori", pentru ca apoi lăutarii să treacă imediat la o ardelenească săltăreață, la auzul căreia flăcăii de afară dădeau chiote de veselie (Fira, 25). Prin natura desenului melodic și ritmica lui, prin mișcările specifice ale corpului dansatorilor, jocul de nuntă poate avea o semnificație legată de stimularea fertilității și fecundității, așa cum reiese și din denumirea *Piper* a unui asemenea joc, care include loviturile cu piciorul în pămînt și dezbrăcatul hainei, jucătorii rămînînd numai în cămașă (S. Fl. Marian, 1890, 357).

Hora, cercul dinamic, imitînd mișcarea astrului zilei, are, desigur, multiple funcții magico-simbolice, printre care și pe aceea de integrare a polarităților și de armonizare a părților antitetice. Hora se joacă în momentele hotărîtoare din desfășurarea nunții, parcă pecetluind valabilitatea și durata în timp a actelor consumate. La ea participă aproape întreaga lume prezentă la nuntă, ca semn al aderenței la întemeierea noii familii.

Drama polarităților, exprimată în atîtea registre semiotice, poate fi redată în mod plastic prin intermediul limbajului coreografic, așa cum reiese din descrierea „danțului" jucat cu ocazia sosirii suitei mirelui la casa miresei, descriere pe care o datorăm lui Dimitrie Cantemir. Eruditul principe moldav, înzestrat cu un acut simț al observației, arată că acest joc este format din două șiruri, unul de bărbați și altul de femei ; unul din șiruri se mișcă dinspre dreapta spre stînga, iar celălalt, dinspre stînga spre dreapta ; șirurile simulează cînd apropierea, stînd față în față, cînd opoziția, întorcîndu-se cu spatele unii la alții. Din același text aflăm că, pînă la urmă, se amestecă amîndouă șirurile și se joacă în cerc (*Descrierea Moldovei*, 212). Simbolul cercului, ca și semnificația antitezei *stînq-drept*, legată în simbolistică de opoziția *masculin-feminin*, implicate în acest dans, ne îndreptățesc să afirmăm că el este subordonat „războiului" și „păcii", care structurează dinamica ritualului de nuntă. Tema „războiului" sau a conflictului marital reapare și în alte dansuri, cum ar fi, de pildă, cel jucat la *masa mică* : „Nuntașii miresei iarăși încep un danț, care-l aranjează astfel că prind toate intrările în casa miresei ; o custodiază așa, încît mirele să nu aibă pe

unde intra în casă, ținîndu-se flăcăii bine încleștați de degete ca să nu poată fi despărțiți în o parte a dantului, care apără intrarea în casa miresei. Mirele, ajuns cu dantul său în ogradă, vornicelul, care este pus în capătul dantului, trebuie să aibă băgare de seamă ca un bun generariu cum prin pasul dantului condus de el să înșele pe adversariul său, adică pre vornicelul care conduce dantul miresei" (S. Fl. Marian, 1890, 369).

O bună parte a dramei polarităților e redată în textele poetice ale orațiilor de nuntă, mai ales în așa-zisele „colăcării" sau „conăcării" rostite de persoane calificate, cunoscute prin spiritul lor inventiv și prin simțul lor artistic. Colăcăriile, îndeosebi cele rostite la sosirea mirelui la casa miresei, sînt de o întindere considerabilă ; ele reprezintă adevărate rezumate ale ceremonialului nupțial și totodată comentarii poetice ale principalelor acte rituale. Analiza structurii orațiilor de nuntă relevă existența cîtorva limbaje poetice în care sînt transcordate evenimentele nunții. Ele dovedesc, de asemena, că ritualul de nuntă s-a constituit relativ tîrziu, fiind altoit pe rituri mai vechi. Printre acestea se numără ritul inițierii tinerilor, al băieților și fetelor, cel al inițierii războinice, ritul vînătorii și acela al fertilității solului.

LIMBAJUL VÎNĂTOAREI RITUALE

Analogia dintre *vînătoare* și *căsătorie* are rădăcini adînci în gîndirea arhaică, deoarece vînatul reprezenta ocupația de căpetenie a oamenilor din zorii istoriei. Era deci firesc ca în epoca societăților gentilice actele umane avînd o pondere și o semnificație majoră în viața oamenilor să capete unele asemănări cu ocupația ce avea atributele sacrului și era considerat paradigmatică. Transferul limbajului vînătorii asupra actelor maritale era înlesnit și de faptul că însăși vînătoarea rituală avea cîndva un substrat erotic, fiind subordonată concepțiilor arhaice despre viață și despre moarte. În sistemul gîndirii mitico-simbolice a paleoantroposului, între vînător și animalul vînat se stabilea un gen de comuniune mistică. Fiara ucisă de vînătorul-bărbat, în cadrul unor societăți de tip matriarhal, devenea un agent de legătură dintre vînător și stăpîna animalelor pădurii, străveche

Scanned with OKEN Scanner

divinitate de tipul Dianei grecești, care putea lua fie o formă zoomorfă, fie o înfățișare feminină. Legendele de vînătoare ale multor popoare conțin motivul urmăririi unui animal ; cînd ajunge undeva în desișul pădurii sau în pustietatea munților, fiara se preface într-o zînă tînără și frumoasă ; în schimbul dragostei vînătorului, acesta, îi propune să fie ocrotitoarea sa divină și să-i trimiată vînat din abundență (Virsaladze, 45 ș.u.).

Din mit, legendă sau basm tema vînătorii rituale a trecut în componența ceremonialului de nuntă, căci la multe popoare, mirele este asimilat cu vînătorul, iar mireasa cu prada. La slavii de est, peținea e transpusă poetic în limbajul unei vînători, în cadrul căreia mirele ia înfățișarea șoimului sau a eretelui iar mireasa este o lebădă albă, pe care urmăritorul o desparte de suratele sale (*Folklor i etnografija*, 203). În aria decoromână, textele de nuntă, începînd cu oratia reprodusă de Dimitrie Cantemir în *Descrierea Moldovei*, foarte apropiată de variantele culese ulterior, peținul este redat sub forma alegorică a vînătoarei : mirele, în fruntea unei oști de voinici fără seamăn, urmărește o *căprioară*. Prezența imaginii ciutei, ca simbol al tinereții și purității feminine, poate fi lesne explicată prin întregul context al folclorului românesc, unde perechea *cerb-căprioară* reprezintă aproape o emblemă zoomorfă a diadei *fecior-fată*.

Vînătoarea rituală, îndeletnicirea tuturor Feților-Frumoși din legendele lumii, se apropie de semnificațiile actului marital prin funcția sa inițiatică și cea de întemeiere, dar mai ales prin motivul *cuceririi* erotice. Această împrejurare înlesnește trecerea în textul aceleiași orații de la un limbaj cinegetic la unul militar, în care abundă metaforele războiului. Se știe că „erotica, pentru ca să devină cultură, trebuia să caute cu orice preț un stil, o formă care s-o cuprindă, o exprimare care s-o acopere" (Huizinga, 173). Fără această transpunere în simbol și în semn, relația cea mai intimă dintre bărbat și femeie rămîne în sfera animalității sau a pornografiei.

Turnirul, expediția militară, îndeletnicirea armelor în general ocupau un loc atît de important în viața oamenilor din epocile trecute ; ele au sugerat limbajului marital-epitalamic o serie de elemente expresive, ce au avut darul de a depăși limitele ceremonialului nupțial devenind semne ale poeziei de dragoste și, în cele din urmă, fapte ale limbajului comun (cf. *a cuceri, cuceritor, cucerire, a cădea pradă dragostei* etc.). Acceptarea acestui cod războinic avea și o motivație în esența actului marital, întru-

Scanned with OKEN Scanner

cît orice nuntă debuta în vechime printr-un conflict între rudele miresei și cele ale mirelui ; el se rezolva în mod pașnic, și spre satisfacția ambelor părți, prin nenumărate acte de mediere. Pe lîngă un șir de cauze economice și sociale obiective, conflictul ritual avea și o întemeiere istorică, întrucît el era o amintire, păstrată în memoria colectivității, a căsătoriilor exogamice, care debutaseră în vechime prin obținerea miresei în urma unei expediții militare sau prin rapt, așa cum o atestă mitul sabinelor furate de bărbații Romei.

Orațiile de nuntă atestă o contaminare și o împletire între limbajul cinegetic și cel al războiului. Vînătorul și ceata sa sînt descriși ca o oaste avînd în fruntea ei pe un tînăr împărat : „Tînărul nostru-mpărat / De dimineață s-a sculat, / Fața albă și-a spălat, / Chica neagră-a pieptănat, / Cu straie noi s-a îmbrăcat, / Murgul și l-a înșeuat, / Cu trîmbița a sunat, / Mare oaste-a ridicat : / Două sute grăniceri, / O sută feciori de boieri, / Din cei mai mari, / Nepoți de ghinerari / Și pe la răsărit de soare / A plecat la vînătoare“ (Teod., 200).

CUCERIREA „CETĂȚII“

Conchista maritală a acestei oști este continuată prin narrea cuceririi *cetății* ; în plan ritual-evenimențial, ea era însoțită de simularea unui conflict ce izbucnea în momentul intrării solilor mirelui în curtea miresei. Motivul *cuceririi cetății*, ca metaforă sau alegorie a obținerii fetei, se întîlnește frecvent și în colindele românești de flăcău sau de fată ; îl întîlnim și în cele ale bulgarilor, polonezilor și ucrainenilor (Caraman, 1983, 58). Din descrierea lui D. Cantemir aflăm că între solii mirelui și prietenii miresei se desfășurau adevărate lupte. Simbolismul feminin al *cetății*, atestat prin foarte multe mărturii istorice, este întreținut, în contextul nunții românești, prin imaginea *porții* legate cu lanțuri sau funii înfășurate în fîn și paie, detalii menite să simbolizeze castitatea și inaccesibilitatea miresei. După rostirea orației celei mari, mirele, împreună cu vornicelul și colăcarul său, rup lanțurile simulînd o pătrundere forțată în curtea miresei.

Scanned with OKEN Scanner

Limbajul militar și cel cinegetic, cărora li se adăugau o sumedenie de alte coduri poetico-simbolice, aveau, pe de o parte, menirea să transfigureze și să atenueze conținutul falico-epitalamic de care era impregnat ritualul nunții. Pe de altă parte, limbajele poetice erau menite să compenseze într-un anume fel procesul inevitabil de despuiere treptată de vălul sacralității ce acoperea în vechime toate actele umane, inclusiv pe cele erotice implicate în ceremonialul nupțial. Proiectarea nunții reale țărănești într-un spațiu mitic al vînătorii rituale sau al expediției militare glorioase, avînd în frunte pe tînărul nobil războinic, ideal moral al întregului Ev Mediu, urmărea să confere o aureolă poetică însoțirii dintre june și fată, să sublinieze importanța acestui act în viața satului. Orațiile de „iertăciune" începeau prin invocarea mitului biblic despre însoțirea dintre Adam și Eva, pentru a legitima mariajul care se petrece în plan real. Așa cum a subliniat nu o dată M. Eliade, tot ce are un început, un prototip mitic este un lucru indestructibil, legic, necesar și valoros ; numai ceea ce are un început în *illo tempore* are darul de a exista în prezent și de a dăinui în viitor.

LIMBAJUL MUNCILOR AGRICOLE

Cercetătorii ceremonialului de nuntă la diferite popoare au remarcat adesea faptul că el s-a desprins dintr-un străvechi rit al fertilității solului, fenomen ce a alimentat întreaga concepție despre lume și viață a reprezentanților civilizațiilor agro-pastorale. În toate culturile arhaice și tradiționale, fecunditatea femeii a fost asimilată cu fertilitatea solului, iar procreația cu rodirea plantelor. Din cele expuse pînă acum în lucrarea noastră credem că s-a conturat ideea că acest limbaj constituie axa compozițională și fundamentul întregului ritual al nunții românești, avînd ca semnificant central unirea femeii cu bărbatul în vederea perpetuării neamului și a speciei. Obiceiurile ce însoțeau nunta țărănească tradițională includ aproape toate actele din scenariul unui rit al fertilității (aratul ritual, stropitul cu apă, semănatul, oferirea ofrandei spiritului strămoșilor, participarea la masa comună caracterizată prin abundența produselor și băuturilor etc.).

Scanned with OKEN Scanner

SINONIMIA SIMBOLICĂ ȘI TRANSCODAREA

Ritualizarea tuturor actelor nupțiale și codificarea lor într-un limbaj, în care esteticului i se adăuga și atributul sacralității, era o modalitate de ieșire din sfera vieții profane și de pătrundere într-un spațiu mitico-simbolic, unde orice cuvînt sau gest referitor la mire și la mireasă devenea un semn al participării lor la viața cosmică. Sinonimia simbolică, atît de caracteristică sistemului semiotic al nunții, în care, mireasa e cînd o *căprioară*, cînd o *floare*, cînd o *zînă*, cînd o *stea*, permitea numeroase transcordări prin intermediul unor „metamorfoze" de tip poetic urmărind integrarea ființei umane aflate în plin proces de transformare la toate nivelurile existenței. Prototipul nunții reale devine herogamia cosmică, de unde abundența simbolurilor astrale : „Ce mai soare luminos, / Ce mai ginere frumos ! / Ce mai lună luminoasă, / Ce mai mireasă frumoasă" (Bîrlea, 1981, I, 440). Dragostea sau însoțirea dintre Soare și Lună, îngemănarea nopții și a zilei, schimbul energetic dintre cer și pămînt, creșterea unei flori, sădirea sau altoirea unui pom sînt, pentru poezia nunții, imagini cu maximă putere de generalizare și forță plasticizantă ; ele redau simbolic unirea celor două principii complementare realizată prin anularea contradicțiilor și prin medierea conflictelor ce stau în calea unei armonii familiale fecunde. Oamenii culturii tradiționale credeau cu insistență că fericirea și echilibrul tinerii perechi conjugale se realizează, în bună parte, *în* timpul ceremonialului nunții și *prin* intermediul acestui rit al vieții și al bucuriei.

Ajunși acum la capătul încercării noastre analitice asupra limbajului erotic în creațiunea folclorică românească, ne dăm seama că nu am reușit decît parțial să respectăm promisiunea făcută la începutul cărții de a ne menține „la rece" într-o zonă atît de fierbinte și atît de bîntuită de pasiuni, de doruri și speranțe. Sperăm că cititorul ne va ierta abaterile de la o tonalitate stilistică impersonală și academică. Frecventele alunecări dinspre hermeneutica și semiotica simbolului în domeniul psihologiei și pedagogiei folclorului își au explicația în faptul că limbajul liricii de dragoste și al orațiilor de nuntă a servit în cultura

Scanned with OKEN Scanner

tradițională drept manual de educație sentimentală și civică.

Prin modalitatea de abordare și prin instrumentele de analiză folosite în lucrare, am căutat să dezvăluim intertextualitatea specifică folclorului, provenind din multiplele intersectări de coduri poetice și culturale. Prin recuperări și reconstituiri de sensuri uitate sau opacizate, fără a evita pericolul unor interpretări subiective, ne-am străduit să apropiem imaginea poetică din textul folcloric de sensibilitatea omului epocii moderne, să așezăm trecutul și prezentul sub vectorul continuității culturale.

Scanned with OKEN Scanner

BIBLIOGRAFIE

Aeppli, Ernest, *Les rêves et leur interprétation*, Payot, Paris, 1978.

Aesthesis carpato-dunărean. Antologie, postfață și bibliografie de Fl. Mihăilescu, Ed. Minerva, București, 1981.

Alecsandri, PP=Alecsandri, Vasile, *Poezii populare ale românilor*, în Vasile Alecsandri, *Opere*, vol. III, *Poezii populare*. Text stabilit de Georgeta Rădulescu-Dulgheru. Studiu introductiv, note și comentarii, variante de Gheorghe Vrabie, Ed. Academiei R.S.R., București, 1978.

Alexici II=Alexici, G., *Texte de literatură poporană română*. Tom II. Publicat de Ion Mușlea, Ed. Academiei R.S.R., București, 1966.

Amzulescu=Amzulescu, Al. I., *Balada familială. Tipologie și corpus de texte poetice*, Ed. Academiei R.S.R., București, 1983.

Antol.=Antologie de lirică populară românească. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Ligia Bîrgu-Georgescu, Ed. Minerva, București, 1980.

Aziza, Claude ; Oliviéri, Claude Sctrick, Robert, *Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires*, Fernand Nathan, Paris, 1978.

Bachelard, Gaston, *La poétique de la rêverie*, PUF, Paris, 1971.

Baltrušaitis, Jurgis, *Evul Mediu fantastic*. Traducere de Valentin Grigorescu. Cuvînt înainte de Dan Grigorescu, Ed. Meridiane, București, 1975.

Barthes, Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Du Seuil, Paris, 1977.

Bartók, Béla, *Cîntece poporale românești din comitatul Bihor*, București, — Leipzig — Viena, 1913.

Bălăceanu-Stolnici, C., *Anatomiștii în căutarea sufletului*, Ed. Albatros, București, 1981.

Biberi, Ion, *Eros*, Ed. Albatros, București, 1974.

Bibicescu, I. G., *Poezii populare din Transilvania*, 1893. Ediția Ioan G. Bibicescu, *Poezii din Transilvania*. Ediție îngrijită de Maria Croicu. Prefața de I. C. Chițimia, Ed. Minerva, București, 1970.

Bîcikov, V. V., *Estetica antichității tîrzii. Secolele II—III*. Traducere de Lucian Dragomirescu, Prefață de Ion Ianoși, Ed. Meridiane, București, 1984.

Scanned with OKEN Scanner

Bîrgu-Georgescu, Ligia, *Introducere* la *Antologia de lirică populară românească*, Bucureşti, 1983.
Bîrlea, Pr. I., *Cîntece poporane din Maramureş*, II, Bucureşti, 1924.
Bîrlea, Ovidiu, *Mică enciclopedie a poveştilor româneşti*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1976.
Bîrlea, Ovidiu, *Poetică folclorică*, Ed. Univers, Bucureşti, 1979.
Bîrlea, Ovidiu, *Folclorul românesc. I. Momente şi sinteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981 ; Ovidiu Bîrlea, *Folclorul românesc. II, Momente şi sinteze*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983.
Boboc, Nicolae, *Motivul premioritic în lumea colindelor*, Ed. Facla, Timişoara, 1985.
Bologa, Dr. Vasile, *Poezii poporale din Ardeal. O mie de bucăţi culese între anii 1880—1905*, Sibiu, 1936.
Brăiloiu, Constantin, *Opere, I*, Ed. Muzicală, Bucureşti, 1967.
Bucă, Marin, *Dicţionar de epitete al limbii române*, Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1985.
Buga, Marin, *Improvizaţie şi sistem în compoziţia liricii populare*, AUB, XIX (1970), nr. 1, pp. 139—147.
Buhociu, Octavian, *Folclorul de iarnă, ziorile şi poezia păstorească*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1979.
Candrea, I. A., *Iarba-fiarelor. Studii de folclor*, Bucureşti, 1928.
Candrea, I. A., *Folklorul medical român comparat. Privire generală. Medicina magică*, Bucureşti, 1944.
Canianu=*Poezii populare. Doine culese şi publicate întocmai cum se zic* de Mihail Canianu, Iaşi, [1888].
Cantemir, Dimitrie, *Descrierea Moldovei*, Prefaţă şi tabel cronologic de Leonida Maniu, Ed. Minerva, Bucureşti, 1981.
Caraman, Petru, *Colindatul la români, slavi şi la alte popoare*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1983.
Caraman, Petru, *Pămînt şi apă. Contribuţie etnologică la studiul simbolisticii eminesciene*, Ed. Junimea, Iaşi, 1984.
Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982.
Cernea, Gh., *Floricele în jurul Cohalmului*, Bucureşti, 1929.
Cheie-Pantea, I., *Palingeneza valorilor*, Ed. Facla, Timişoara, 1982.
Chevalier, Jean ; Gheerbrant, Alain, *Dicţionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982.
Chiţimia, Ion C., *Folclorul românesc în perspectivă comparată*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.
Ciauşanu, Gh. F., *Superstiţiile poporului român în asemănare cu alte popoare vechi şi nouă*, Bucureşti, 1914.
Cîntece vorbite. Africa, Americile, Asia, Indochina, Malaezia, Groenlanda, Micronezia, Noua Guinee, Polinezia. Selecţie, traducere şi postfaţă de Nicolae Mareş. Prefaţă de Aurel Rău, Ed. Junimea, Iaşi, 1979.
Cîrstean, Stelian, *Cîntecul de dragoste şi de dor*, în LL, XIX (1969), pp. 165—174.
Cocişiu, Ilarion, *Cîntece din Ardeal*, Bucureşti, 1941.
Coman, Mihai, *Izvoare mitice*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1980.
Coman, Mihai, *Sora Soarelui*, Ed. Albatros, Bucureşti, 1983.

Scanned with OKEN Scanner

FOM, I, II, III, IV, V = *Folclor din Oltenia și Muntenia. Texte din colecții inedite*, I—V. Cuvînt înainte de T. Arghezi. Ediție îngrijită în redacție de Iordan Datcu, EPL, București, 1967—1970.
Frazer, James George, *Creanga de aur*, I—V. Ed. Minerva, București, 1980.
Freud, Sigmund, *Introducere în psihanaliză. Prelegeri de psihanaliză. Psihopatologia vieții cotidiene*. Traducere, studiu introductiv și note de dr. Leonard Gavriliu, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1980.
Freud Sigmund, *Scrieri despre literatură și artă*. Traducere și note de Vasile Dem. Zamfirescu. Prefața de Romul Munteanu, Ed. Univers, București, 1980.
Frye, Northrop, *Anatomia criticii*. În românește, de Domnica Sterian. Postfață de Vera Călin, Ed. Univers, București, 1972.
Fried. = Friedwagner, Dr. Mattias, *Rumänische Volkslieder aus Bukowina*. I, Würzburg, 1940.
Frobenius, Leo, *Cultura Africii. Prolegomena la o teorie a configurației istorice*. I—II. Traducere de Ion Roman. Studiu introductiv de Ion Frunzetti, Ed. Meridiane, București, 1982.
FTrans., I, II, III, IV = *Folclor din Transilvania*. Texte alese din colecții inedite, cu cuvînt înainte de Mihai Beniuc, EPL, București, 1962 ; vol. II, 1962 ; vol. III, 1967 ; vol. IV. Ediție îngrijită și prefață de Dumitru Lazăr. Cuvînt înainte de Mihai Pop, 1969.
Găzdaru, D., *Originea și răspîndirea motivului „amărîtă turturică" în literaturile romanice*, Iași, 1935.
Gorovei, Artur, *Dragostea în poezia populară*, în „Revista Fundațiilor", VI, 1939, pp. 309—322.
Gorovei, Artur, *Cimiliturile românilor*. Ediție îngrijită de Ion Datcu, Ed. Eminescu, București, 1972.
Hasdeu, B. P., *Cucul și turturica la români și la persiani*, în „Columna lui Traian", VII, 1876, pp. 40—46.
Hasdeu, B. P., *Balada populară „Cucul și turturica"* în „Columna lui Traian", VIII, 1877, pp. 301—302.
Herseni, Traian, *Forme străvechi de cultură poporană românească*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1977.
Huizinga, Johan, *Amurgul Evului Mediu. Studiu despre fenomenele de viață și gîndire în secolele al XIV-lea și al XV-lea în Franța și în Țările de Jos*. În românește de H. R. Radian. Cuvînt înainte de Edgar Papu, București, 1970.
Iorga, Nicolae, *Frumosul în concepția poporului*, în *Aesthesis carpato-dunărean*, pp. 171—176.
Ivanov, V. V., Toporov V. N., *Slavjanskie jazykovye modelirujuščie semiotičeskie sistemy*, Moscova, 1965.
Ivanov, V. V., Toporov V. N., *Issledovanija v oblasti slavjanskih drevnostej*, Moscova, 1974.
JB = Jarník, Ioan Urban ; Bîrseanu, Andrei, *Doine și strigături din Ardeal*. Ediție definitivă de Adrian Fochi, Ed. Academiei R.S.R., București, 1975.
Jung, Carl Gustav, *Psychologie et alchimie*, Buchet-Chastel, Paris, 1970.
Kernbach, Victor, *Dicționar de mitologie generală*, Ed. Albatros, București, 1970.

Scanned with OKEN Scanner

Pop, Mihai ; Pop, Dumitru ; Ciobanu, Valeriu, *Poezia obiceiurilor*, în *Istoria literaturii române*, vol. I, Ed. Academiei R.S.R., București, 1964, pp. 16—67.
Pop, Mihai ; Ruxăndoiu, Pavel, *Folclor literar românesc*, Ed. Didactică și Pedagogică, București, 1976.
Popescu, Aristide N., *De la Pegas la El-Zorab*, Ed. Albatros, București, 1978.
Propp, V. I., *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*. Traducere din limba rusă de Radu Nicolae. Prefață de Nicolae Roșianu, Ed. Univers, București, 1973.
Propp, V. L., *Fol'klor i dejstvitel'nost'. Izbrannye stat'ji*, Moscova, 1976.
Putilov, B. N., *Mif — obrjad — pesnja Novoj Gvineji*, Moscova, 1980.
Rhétorique = Paul Claes, Daniel Robberechts, *Rhétorique érotique*, în „Rhétoriques, semiotiques. Revue d'Esthetique", nr. 1—2, 1979, pp. 151—172.
Roșianu, Nicolae, *Eseuri despre folclor*, Ed. Univers București, 1981.
Sandu-Timoc, Cristea, *Cîntece bătrînești și doine*. Cuvînt înainte de Tudor Arghezi, EPL, București, 1967.
Sevastos, Elena, *Cîntece moldovenești*, Iași, 1888.
Sevastos, Elena, *Nunta la români. Studiu istorico-etnografic comparativ*, București, 1889.
Simoin, Eugen, *Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei românești*, Ed. Cartea Românească, București, 1980.
Slătineanu, Barbu, *Studii de artă populară*, Ed. Minerva, București, 1976.
Sorescu, George, *Structuri erotice în poezia română (1745—1850)*, Ed. Cartea Românească, București, 1979.
Sorescu, Roxana, *Interpretări*, Ed. Cartea Românească, București, 1979.
Srpski mitol. rečnik = Kulišič, S. ; Petrovič, P. Z. ; Pantelič, N., *Srpski mitološki rečnik*, Belgrad, 1970.
Stendhal, *De l'amour*, Garnier Flammarion, Paris, 1965.
Șăineanu, Lazăr, *Basmele române în comparație cu legendele antice și în legătură cu basmele popoarelor învecinate și ale tuturor popoarelor romanice*, Ed. Minerva, București, 1978.
Șeuleanu, Ion, *Poezia populară de nuntă*, Ed. Minerva, București, 1985.
Teod. = G. Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*. Ediție critică, note, glosar, bibliografie și indice de George Antofi. Prefața de Ovidiu Papadima, Ed. Minerva, București, 1982.
Tipol. Hasdeu = Ion Mușlea, Ovidiu Bîrlea, *Tipologia folclorului. Din răspunsurle la chestionarele lui B. P. Hasdeu*, Ed. Minerva, București, 1970.
Tocil. I, II = Tocilescu, Grigore, G., — Țapu, Christea N., *Materialuri folcloristice*, vol. I—II. Ediție critică și studiu introductiv de Iordan Datcu, Ed. Minerva, București, 1981.
Tudoran, Eugen, *Lucian Blaga. Mitul poetic. I*, Ed. Facla, Timișoara, 1982.
Ursache, Petru, *Prolegomene la o estetică a folclorului*, Ed. Cartea Românească, București, 1980.
Uspenskij, B. A., *Filologiceskie izyskanija v oblasti slavjanskih drevnostej*, Moscova, 1982.
Vianu, Tudor, *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române*, în *Aesthesis carpato-dunărean*, pp. 239—273.

Scanned with OKEN Scanner

CUPRINS

I. Simbolurile cîntecului de dragoste

1. Precuvîntare nesentimentală

Biografia Erosului 5
Precauţiile autorului 7
Lirica de dragoste în folclorul românesc 7
Funcţiile cîntecului de dragoste 8
General şi individual în lirica de dragoste 8
Lirica populară şi poezia cultă 10
Figurile Erosului folcloric 10
Momentele „romanţului“ de dragoste 11

2. De unde începe dragostea ?

Ghicitoarea şi cîntecul de dragoste 13
Ochii şi dragostea 14
Alegerea ochilor 17
Determinarea culturală a frumosului 18
Ochii în mitologie şi în credinţele populare 20
Sugestia şi empatia în discursul erotic 22
Cîntarea sînului feminin 24
Mărul dragostei şi al discordiei 25
Alte metafore eufemistice 29
Buzele şi gura iubitei 30
Corpul iubitei 32
Factorii morali şi estetici în apariţia dragostei 35

Scanned with OKEN Scanner

3. Ce este dragostea ?

Eros — zeu, demon și problemă 36
Dragostea — boală 38
Suferințele dragostei sau figurile „Erosului bolnav“ 39
Dragostea și medicina magică 40
Cîntecul liric — îndreptar în *Ars amandi* 41
Cîntecul de dragoste și căsătoria 43
Limbajele dragostei 44
Eros și Tanatos 45
Eros, haos, cosmos 46
Din nou despre „magia dragostei“ 48
Dragostea și simbolistica elementelor 49
Dragostea și focul sau „focul dragostei“ 49
Dragostea și stihia acvatică 53
Fîntîna îndrăgostiților 56

4. Paradisul dragostei

Geografia Erosului 59
Pădurea — spațiul erosului 61
Spațiul silvestru între natură și cultură 63
Codrul — templu al iubirii 65

5. Timpul și anotimpul dragostei

Primăvara dragostei 67
Vara și toamna iubirilor 68
Legenda Brumărelului — mit al inițierii erotice în folclorul românesc 70

6. Agenții și mesagerii dorului

Martorii dragostei 76
Soarele, Luna și dragostea 77
Dragostea — forță creatoare în Univers 78
Lacrimile și ploaia 79
Agenții vegetali ai dorului 80
Teiul matern și feminin 82
Puterea fertilizatoare a dragostei 84
Curierii dorului 85
Dorul și vîntul 87
Mesagerii înaripați ai dorului 89

Scanned with OKEN Scanner

Cucul în credințele populare și în lirica de dragoste ... 90
Hipostazierea dorului 93
Calul în constelația simbolurilor erotice 94

7. Obstacolele iubirii

Dragostea și afirmarea libertății umane 98
Obstacolele interne ale iubirii 100
Drumurile dorului 101
Munții, văile și pădurile din calea dorului 103
Apele despărțitoare 106

8. Iubita

Iubita între realitate și ficțiune 108
Portretul iubitei 109
Exigențe și dispense estetice 110
„Mîndro, mîndruleana mea . . .“ 111
Medeea cîntecului popular 112
Femeia iubită — lumină și astru 114
Metafore și simboluri zoomorfe 115
Metafore și simboluri minerale 116
Metafore și simboluri vegetale 116
Femeia-floare, simbol și mit poetic 118
Floarea-soarelui 122
Trandafirul 122
Busuiocul — floarea erotică a dacoromânilor 123
Laus floris dincolo de sfera cîntecului de dragoste 126

9. Iubitul

Animus și *Anima* în cîntecul liric 129
Paradoxurile discursului liric feminin 130
Adevăr și fabulație în discursul masculin 131
Cel ce știe dragostea 132
Polivalența erotică 133
Necazurile îndrăgostitului folcloric 134
Seducătorul — victimă 135
Umbra Androginului platonician 135
Bradul — simbol al tinereții masculine 137
Mîndrul păunaș 139
Alte detalii din portretul iubitului 141

Scanned with OKEN Scanner

10. Tipologia dragostei

Tipologia lui Sthendal **142**
Două mituri ale iubirii **143**
Dihotomiile liricii românești **144**
Dragostea și dorul **145**
La Curțile Dorului 146
Mitul Zburătorului **147**
Tipologia dragostei, în afara cadrului mitic 151
Registrele și codurile dragostei 152
„Văduviță dragă, tînără și fragă" 154
Dilemele dragostei 155

11. Inima îndrăgostiților

Sufletul îndrăgostitului 157
Suferințele inimii 159
Dragostea și ficatul 161
Vina și suferințele ochilor 162

12. Semnele de dragoste

Comportamentul îndrăgostiților 164
Redundanța mesajului amoros **164**
Gesturile de dragoste 165
Sărutul 166
Îmbrățișarea 168
Legănatul 169
Dormitul în poala iubitei **172**
Șezutul pe genunchi 173
Limbajul cadourilor 174
Papucii miresei **178**
Cămașa iubitului 178
Cîntarea iei 180

II. Simbolurile ceremonialului nupțial

1. Poliglosia și sincretismul ceremonialului de nuntă

Nunta — sistem semiotic unitar 182
Sincretismul nunții 183

Scanned with OKEN Scanner

Poliglosia sau varietatea codurilor și limbajelor în ceremonialul nupțial **183**
Constantele semantice ale ceremonialului nupțial **184**
Unificarea contrariilor — dominanta semantică a ceremonialului de nuntă **186**
Simbolurile unificării și mediației 187

2. Simbolurile mirelui și ale miresei

Simbolurile vegetale 190
Simbolurile zoomorfe 192
Cîntecul și jocul „găinii“ 194
Simboluri-obiecte **195**
Toiagul 195
Alte simboluri masculine și feminine 197
Cununa **198**
Colacul **199**
Recipientele 200
Plosca 201
Vadra **201**
Vesela **202**
Lada de zestre 203
Simbolismul dansurilor 204
Limbajul vînătoarei rituale 206
Cucerirea „cetății“ **208**
Limbajul muncilor agricole 209
Sinonimia simbolică și transcordarea **210**
Bibliografie **212**

Scanned with OKEN Scanner

Redactor : ION ANGHEL
Tehnoredactor : IOAN I. IANCU

Bun de tipar : 11.8.1987
Apărut 1987
Coli tipar : 14

Întreprinderea Poligrafică „Banat"
Timișoara, Calea Aradului nr. 1
Comanda nr. 42

Scanned with OKEN Scanner